
RADAR
27.7.08
N° 623
AÑO 11
MARECHAL INEDITO
CAMBRE: RETROSPECTIVA Y LIBRO
TERRY GILLIAM Y SU ALICIA
NI CHAPLIN NI KEATON: LLOYD
ECHARRI Y VELLOSO EN ESCENA
LAS SERIES
DE TV
QUE NO
MIRAMOS
NO HAY PROGRAMACION QUE DE ABASTO Y LA OFERTA ES ABRUMADORA. POR ESO, UN SELECCIONADO DE LO QUE TODAVIA NO SE ENCUENTRA EN LA GRILLA DIARIA.





Obama Segundo Round

Y esta es una página de la última edición de la revista mensual *Vanity Fair* que emula (o mejor dicho, continúa el chiste de) la tapa del *New Yorker* que mostraba a Barack Obama como un terrorista musulmán y a su mujer como una Pantera Negra, a modo de feroz ironía sobre las críticas con las que la derecha norteamericana viene intentando desestabilizar al candidato más firme para la Casa Blanca. Aquella tapa, que se reprodujo en esta página el domingo pasado, generó una enorme controversia a diestra y siniestra: entre los opositores de Obama, entre sus seguidores que no entendieron el chiste y también entre aquellos que sí lo entendieron pero lo consideraron irrespetuoso y de mal gusto. Y también entre muchos de los lectores de la revista, una publicación considerablemente progre. El texto con que *Vanity Fair* acompaña su dibujo dice: "Acá en la revista mantenemos una especie de rivalidad afectuosa con nuestros vecinos de abajo del *New Yorker* (*ambas revistas pertenecen a la editorial Condé Nast*). Jugamos al softball todos los años, competimos por algunos de los mismos artículos, y usamos el mismo ascensor. Y Dios sabe que hemos publicado nuestra cuota de imágenes escandalosas, en tapa y en páginas interiores. Así que venimos siguiendo el alboroto que se armó por la tapa del *New Yorker* de la semana pasada con una combinación de empatía y de alivio por no estar en su lugar. Estábamos preparando nuestra propia tapa sobre la campaña presidencial, que exploraba una faceta diferente de las políticas del miedo, pero la guardamos cuando la del *New Yorker* se convirtió en el centro de todos los comentarios de la blogósfera. Sin embargo, en un altruista acto de solidaridad con nuestros vecinos, queremos compartirla con ustedes. Confidencialmente, por supuesto". Y acá están: John McCain y esposa, chocando puños: él con andador y ella sosteniéndole en una mano unas cuantas botellitas de pastillas recetadas.





Roca y pop

¿A qué superestrella del pop se parece esta esfinge perteneciente al antiguo Egipto? Nada nuevo, por supuesto —la escultura lleva allí muchos años, indiferente a los escándalos de Neverland— pero la foto publicada por una usuaria del sitio *Flickr.com* ya cosechó una contrapropuesta: otra imagen, compañera de aquella, que remite al Rey de Rock, al hombre de Graceland que, se dice, no ha muerto. El jopo, el mentón, todo, pero tallado en piedra, en Roma, 1800 años antes del nacimiento de la mayor estrella blanca del rock de los '50 y '60.

Sobre la existencia de vida inteligente en la Tierra

Habrá que creerle, porque él estuvo ahí afuera. Un ex astronauta de la Nasa aseguró esta semana en público que los extraterrestres existen, y no sólo eso: también los describió, y se parecen bastante al ET de Spielberg. El hombre se llama Edgar Mitchell y dice que los bichos del espacio sideral son pequeños y amistosos, y que tienen una cabeza y unos ojos enormes. Mitchell, que anduvo por la Luna en 1971 a bordo del Apollo 14, le dijo a un programa de la radio inglesa *Kerrang!*: "Ustedes han visto algunas de las imágenes de estas pequeñas personitas que nos resultan un poco extrañas. Hasta donde yo sé por mis contactos, esas imágenes son bastante exactas. Los marcianos no son hostiles: si lo fueran, nosotros ya no existiríamos". E insistió: "El fenómeno de los ovnis es real. Ha sido encubierto por nuestros gobiernos a lo largo de los últimos sesenta años, pero lentamente se ha ido filtrando y algunos hemos tenido el privilegio de recibir y dar información sobre el tema". Por su parte, la Agencia Espacial Norteamericana se hizo un tiempito para que su vocero contestara, a título oficial y algo lacónicamente que "el doctor Mitchell es un gran norteamericano, pero no compartimos sus opiniones sobre este asunto".

yo me pregunto: ¿Por qué firmar es "poner el gancho"?

Porque los que te dicen "Firmá acá, tranquilo, está todo bien" son peores que el Capitán Garfio.
Peter Pan de La Plata

Porque en este sistema, cada vez que te piden un compromiso están más cerca de hacerte percha.
El Soviet Narniano

Porque, como a las medias reses nos enganchan del upite.
El soltero de Raquel

No sé, pero no me animo a firmarlo por miedo a quedar enganchado.
Prudencio Bustos

La expresión fue ideada por Candyman y el Capitán Garfio, cuando firmaron los contratos para sus respectivas películas.
Ganchero

Ah, con razón no entendía lo de mi casamiento... Yo pensaba que era "Poner el garcho".
Un Marido, tras escándalo en el Registro Civil

En la edad de piedra los documentos se imprimían con un gancho de fierro en la superficie plana de una roca, ahora con tanta tecnología se firma con un bolígrafo sobre una hoja de papel o incluso con ese lápiz óptico que escribe el aire. Bueno, debemos actualizar también el vocabulario, ¿no?
Pedro, Picapiedra

Por que antiguamente, usted ya sabe, se llebaba un anillo con el que se sellaba el símbolo de una persona o entidad moral en cera (¡en serio!). El dedo del anillo es el gancho que se pone.
El pibe de Anillaco

Sinónimo de compromiso y fidelidad, la firma garantiza la continuidad del asunto que se firma o engancha. Pero como hecha la ley, hecha la trampa, el gancho se desengancha a diferencia de otros sistemas de pegatinas y anudamientos. Con lo que también queda demostrado que firmar es poner el desenganche.
Club Atlético Lacan de Balvanera

Porque la firma tiene el mismo valor que la palabra del capitán Garfio.
Compromiso Postalita

Unos piratas mancos, cansados de hacer pelota los papeles, inventaron la firma usando los recursos naturales disponibles.
Ik

Por que "sello al cuño" suena feo.
Sin firma, ni gancho

Porque generalmente la firma te engancha como al pez lo engancha el anzuelo (¡¡¡hay que leer la letra chica!!!).
Cazado con diez hijos y humilde dueño de 25000 ha con soja

Porque es de donde despues te cuelgan.
El Marco arrepentido

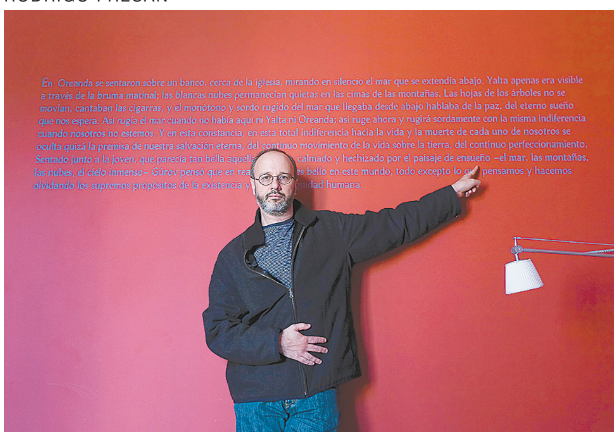
Para la próxima: ¿Por qué para el Sumo Pontífice le dicen "papa"?

Para criticarnos, felicitarnos, proponer ideas, mandar sus respuestas, fotos descabelladas, objetos insólitos, o dudas a evacuar: fax 6772-4450 yomepregunto@pagina12.com.ar

ENRIQUE VILA-MATAS



RODRIGO FRESAN



JAVIER CERCAS



LAS CARAS DE LOS OTROS

POR PABLO DE SANTIS

Hay fotógrafos de la vida submarina, de estrellas de cine, de vistas aéreas, de coches de carrera, de insectos microscópicos. Daniel Mordzinski eligió lo más difícil: es fotógrafo de escritores. Y es una doble dificultad. En primer lugar, la más obvia: los escritores no sabemos qué cara poner, ni cómo pararnos frente a la cámara. Así que el fotógrafo tiene que lidiar con modelos a los que hay que arrastrar fuera de su madriguera interior. Y en segundo lugar: la literatura siempre está ausente. Las pinturas dan idea de pintura, los instrumentos musicales hacen presente a la música, pero a la literatura no la hace presente nada, ni pluma, ni papel, ni mucho menos un teclado. Es pura ausencia. Lo que se escribe es siempre, necesariamente, lo que no está. Pero creo que es por eso que Mordzinski eligió este oficio en particular: para reponer, una y otra vez, eso que no aparece. Entre los personajes y el espacio, entre los retratados y los objetos, entre el gesto y su significado: ahí trabaja Mordzinski para descubrir lo que el escritor no quiere o no puede o no sabe expresar. Es en ese vacío donde encuentra su lugar, su modo de contar el mundo.

En el prólogo a *El país de las palabras*, José Manuel Fajardo escribió que en la obra de Mordzinski "lo sorprendente es la mezcla de respeto e ironía" con que se acerca a los retratados. En esas palabras está muy bien expresado el trabajo de Daniel, su modo de unir la técnica con la curiosidad y la amistad, su entusiasmo pero a la vez su cuidado: sin respeto no puede haber fotografía, pero a la vez sin ironía, sin un pequeño "no creerse" todo lo que el escritor dice sobre sí, tampoco. No viene a celebrar lo que los escritores tienen para decir sobre sí mismos: lo que celebra es lo que queda sin decir.

Aunque algunas de sus fotos suponen alguna preparación, siempre es mayor el juego con lo que encuentra en la escena que el peso de las ideas previas. Se nota en las fotos que no le gustan las ideas definitivas: prefiere armar las escenas con lo que hay alrededor, para escuchar lo que el instante dice y el azar susurra. Y si tiene una idea previa ésta no está nunca cerrada del todo: hay que ver qué opinan los transeúntes apurados, la luz del día, el humor del retratado, el humor del fotógrafo mismo, la tormenta que anunciaron para la tarde. Así la foto se convierte en el punto de unión de una serie de elementos dispersos; la foto es la esquina donde el espacio se encuentra con el tiempo.

Hace años que veo los trabajos de Daniel en libros y exposiciones, y hace tiempo que he empezado a ver cómo los retratos, por inmóviles que parezcan, cambian. Hay una magnífica foto de Juan José Saer, por ejemplo, con unos chicos que pasan en bicicleta sobre la nieve. La primera vez que la vi me detuve a observar el original encuadre, los signos que las pisadas y las ruedas trazan sobre la nieve; me pregunté adónde se habría subido Mordzinski para conseguir ese ángulo (lo he visto más de una vez desafiar los peligros de las alturas, sobre todo en su serie *Cuartos de hotel*, en la que abundan en realidad los balcones y las terrazas de hotel). Después de conocer la noticia de la muerte de Saer vi la foto de otra manera, como si esos chicos que se alejan del escritor estuvieran ahí para señalar el tiempo que huye. Cada vez me parecen más veloces, más intenso su deseo de escapar de la foto.

No sólo los fotógrafos sacan fotos: todos, mal o bien, lo hacemos. Y en general, los que no tenemos ninguna pretensión artística lo hacemos sólo para recordar. Las fotos son como cápsulas del tiempo que guardan las caras de los chicos antes de crecer, las casas donde ya no vivimos, los viajes que emprendimos hace tiempo. Las fotos son una memoria artificial que tienen las familias.

He visto la reticencia de Mordzinski a ser fotografiado, y me pregunté: si no le gustan que le saquen fotos: ¿cómo cuenta su vida? Y estoy tentado a imaginar que lo hace a través de fotos dónde él no está. Deja que las fotos donde están los otros cuenten su vida y ve en esa sucesión de caras ajenas una expresión fiel de sus días y andanzas.

Y esta "biografía profesional" construida con las caras de los otros empieza con la foto de Borges, la más antigua de todas las que suele mostrar. Está en todos sus libros, aunque sea otro el tema: no está como una foto más sino como una inscripción. Cuando sacó esta foto Mordzinski era muy, pero muy joven, y lo tentaba más el cine que la fotografía. La foto tiene un aire casual, de sorpresa, como si fuera la preparación de otra foto más perfecta y menos personal, que no vemos. En esa foto, fundadora de una vocación, está ya presente la conexión entre el arte de Daniel y la literatura; no sólo por la figura de Borges, sino porque sus fotos, al igual que todos los libros que vale la pena leer, siempre parecen un juego previo, un ensayo, con vistas a la obra perfecta, despojada de azar y del peso de las circunstancias, y que sólo pertenece al mundo de los sueños.

Hace una semana, inauguró en Casa de América (España) una exposición que recorre los últimos treinta años de Daniel Mordzinski como retratista de escritores. Viene acompañada de *Fotógrafo entre escritores*, un libro distribuido por Belacqva/Norma con más de 350 fotografías y textos de Enrique Vila-Matas, Mario Vargas Llosa, Rosa Montero, entre otros. Aquí reproducimos el que le dedica Pablo de Santis.

no se tv

La televisión cambió por lo menos tres veces en los últimos veinte años: primero fue la legitimación de la irreverencia en horario central con *Los Simpson*, después la revolución de las sitcoms como *Seinfeld* y *Friends* y, finalmente, con series como *Los Soprano* y *Lost*, la vuelta al capítulo de una hora, con tensión dramática, personajes que no son de cartón y una fuerza narrativa que pone en evidencia la crisis por la que atraviesa el cine de Hollywood. Pero el cambio es todavía más profundo: la producción es tan grande que no hay programación televisiva que pueda mostrarlo todo, la salida directa en DVD es errática y la tecnología permite ver algo apenas 24 horas después de su emisión original. Algunas señales empiezan a aggiornarse y aprovechan lo irreversible. Por eso, una guía parcial de lo mejor incluye cosas que están a punto de llegar, otras que estamos esperando y algunas que quizás no veamos nunca de manera convencional.

POR MARTIN PEREZ

Un par de semanas atrás, la revista norteamericana *Entertainment Weekly*, celebrando haber llegado a su número 1000, publicó un especial titulado *The New Classics*. Abarcando las novedades aparecidas durante los quince años recorridos desde su número uno, la revista estaba llena de toda clase de listas con los nuevos clásicos de la última década y media en la cultura popular. La lista dedicada a los programas de televisión estaba, como no podía ser de otra manera, encabezada por *Los Simpson*. Pero los dos puestos siguientes, nada casualmente, eran para *Los Soprano* y *Seinfeld*. Relegados a un segundo puesto por el inclasificable milagro animado y contracultural creado por Matt Groening, aparecían dos series que encarnan los dos estilos que, a grandes rasgos, se han sucedido en el dominio de la televisión norteamericana (o al menos lo que de ella se exporta) en la última década: la sitcom humorística de media hora y la ficción dramática en capítulos de una hora. El hecho de que *Los Soprano* ocupe el lugar preferencial entre ambos tal vez obedezca a una realidad circunstancial: que ese gran género es el que domina actualmente la televisión norteamericana. Y desde hace tiempo ha ido dejando su marca en el tan cambiante mercado internacional. Porque para quienes buscan aventuras, ya sean cotidianas o fantásticas, pero con buenas historias y personajes que no sean de cartón, el cine ya no es el lugar natural. Ese lugar ha pasado a ser la pantalla chica, que –al menos en lo que se refiere a la ficción– hace tiempo dejó de ser la caja boba.

Junto con otra serie como *Friends* –puesto nueve entre los nuevos clásicos de *EW*, dicho sea de paso–, *Seinfeld* simboliza el cambio en el consumo de televisión que cierta clase de espectador comenzó a realizar en la década pasada. Su paulatino suceso local acompañó el hecho de que el cable fue dejando de ser un opcional, para pasar a ser parte del acto de ver televisión. Diez años más tarde, *Los Soprano* ejemplifican un nuevo cambio dentro del ámbito televisivo. Su medio natural es la señal de cable extra HBO. El cable dentro del cable, digamos. Pero, a diferencia de lo sucedido una década atrás, su éxito no simboliza que ese cable plus haya ahora también pasado a ser de uso habitual a la hora de ver televisión. Sino que significa que la televisión ahora se consume en otros ámbitos. Tal como está sucediendo con el cine, sus productos han pasado a ser mucho más accesibles —y requeridos– a través del DVD. Y no sólo sucede con *Los Soprano*, sino con las series que la han precedido o acompañado durante este nuevo cambio de forma de consumo, como *24* o *Lost*. El resultado es que ya no hace falta recordar el horario, el día o el canal por el que se puede ver nuestra serie favorita. De hecho, esos datos cambian según lo actualizado que esté uno: si estamos por la primer temporada, debemos buscarla en un canal de aire; si se trata de la segunda, habrá que recurrir al cable; y así sucesivamente. Nada de eso, ahora las series se ven cuando uno quiere, sin la dictadura de un oscuro –o perversamente corporativo– programador. En esta televisión cada vez más fragmentada, la fragmentación final es la del televidente viendo su serie preferida solo, teniendo la opción de parar y rebobinar incluso, a su gusto.

Pero hay otro cambio, más sustancial, orquestándose del otro lado de la pantalla. Mientras que el cine y la televisión coinciden cada vez más en el videoclub, las series parecen cada vez más ser el último refugio de una aventura –o el drama, llegado al caso– que va más allá (o queda más acá, a decir verdad) de la superproducción. Se puede decir que sucesos como *Los Expedientes X* o *Lost* tienen más que ver con algo a lo que se podría llamar La Venganza de los Nerds. Eso que en condiciones normales supo ser de consumo minoritario, alcanzando una rara masividad. Pero que no indica un cambio cultural, sino que apenas son excepciones que confirman la regla. Mientras tanto, la cantidad y variedad de series televisivas actuales sí marca una nueva constante, que la pantalla chica ofrece algo que las películas solían pero ya no exhiben. Lo que pasa es que en estos tiempos de blockbuster y negocio global, el dinosaurio Hollywood necesita acorazados de 100 millones de dólares para que lo suyo siga siendo negocio. Mientras tanto, la televisión parece ofrecer un sano refugio para quienes creen en la historia y los personajes. Como en las míticas épocas del cine de clase B que, carente de recursos técnicos, dependía de la atracción de sus tramas, ya sea por ridículas, shockeantes u originales, para sobrevivir. Es cierto que, a un promedio de tres millones de dólares por capítulo, no se puede decir que las series de hoy sean Clase B. Pero se han transformado decididamente en el refugio de los guionistas deseosos de tener un verdadero control sobre sus creaciones.

Hay un detalle más que simboliza mejor que ningún otro el dinamismo de una industria —la televisiva— que aún parece creer en la idea antes que en cualquier otra cosa. A diferencia de otras industrias del entretenimiento, la televisión no se asusta al descubrir que sus espectadores se bajan sus programas y los comparten. De hecho, la mayoría de los grandes programas se pueden ver en los sites de las señales que los emiten inmediatamente después de su estreno. E incluso algunos ofrecen los *downloads*. No sólo eso: entre el final de una temporada y el comienzo de la siguiente, cuando comienzan a circular los pilotos de futuros proyectos, muchos de ellos suelen filtrarse a propósito a internet para testear la reacción de los futuros espectadores, aprovechando su voracidad en vez de intentar censurarla. La velocidad a la que suceden las cosas en el centro del sistema no suele ser la misma que en sus extremos: las novedades siguen tardando en llegar (cada vez menos, es cierto). Pero como en un mundo globalizado e interconectado es imposible detener el intercambio de información, a los tres niveles de consumo antes mencionados (el de la televisión abierta, por cable y el videoclub) hay que sumar el de quienes intercambian archivos por internet. Una comunidad que incluso se las arregla para subtitular los capítulos por su cuenta, y ponerlos a disposición del resto. Cabe preguntarse: si simples usuarios pueden mirar así su programa preferido a menos de 24 horas de su estreno norteamericano, ¿a qué obedece la demora de las cadenas televisivas en hacer lo mismo? La respuesta es, claro, el negocio. Pero el negocio tal como se entendía antes de que todo esto sucediese, por supuesto.

Mientras tanto, como nuestro universo se rige cada vez más claramente por la segunda ley de la termodinámica y todo tiende a desaparecer, lejos de dormirnos en los laureles de una televisión que nos ofrece todo tipo de manjares, a quienes les gustan las buenas historias y los personajes conviene que se preocupen por disfrutar un poco más lo que hay disponible. Porque, como enseña la sístole-diástole del mercado (y también el rock nacional más clásico), todo tiene un final, todo termina. Pero hasta que eso suceda –hasta que el arribo del nuevo *Seinfeld* o la próxima *Friends* marque una nueva tendencia–, ahora, ya, hay muchas series ahí afuera buscando espectadores. Series con personajes increíbles, con premisas hilarantes o profundas, aventureras o dramáticas, o todo a la vez. Muchas más de las que podemos abarcar con nuestra filosofía, o simplemente con nuestra atención y tiempo libre. Muchas más de las que tienen para ofrecer la televisión abierta, el cable y los videoclubes. Aunque en algunos de los ejemplos que siguen demuestren cierta propensión por corregir ciertas desidias. Pero hay que estar atentos. Curiosear. Y dejarse sorprender. Vale la pena.



Mad Men propone un viaje en el tiempo a un pasado donde se creó nuestro presente. El momento exacto donde la sociedad de consumo comenzó a consumir a sus consumidores con una actitud un tanto gangsteril.

El mundo en venta

Más que una serie, *Mad Men* es un anómalo acto de justicia: una serie de televisión diseccionando el siniestro momento, allá por fines de los '50, en que la publicidad planeó tomar el mundo.

POR RODRIGO FRESAN

La clave y el guiño –luego de esos brillantes títulos de apertura con hombre cayendo desde las alturas de un rascacielos tan al estilo de los que solía pensar Saul Bass para los films de Alfred Hitchcock– está ya en uno de los primeros episodios de *Mad Men*. Allí, Don Draper vuelve en tren a su casa en las afueras de Manhattan luego de un largo día en los pasillos y oficinas de la agencia de publicidad Sterling Cooper. Draper es un *mad man*: etiqueta que se las arregla para hacer comulgar la locura de un oficio y la contracción de Madison Avenue, donde a principios de los '60 floreció la idea de la publicidad tal como la conocemos, padecemos y disfrutamos hoy. Y Draper ha bebido un whisky de más y cae la noche y el cartel de la estación en la que se baja Draper anuncia que estamos en Ossining: el mismo suburbio residencial en el que, por entonces, un escritor llamado John Cheever ocupaba las páginas de *The New Yorker* contando las historias de hombres como Don Draper. Hombres enloquecidos por la idea de que, se supone, tienen todo para ser felices y sin embargo hay algo que falla en el teóricamente perfecto producto de sus vidas. Eso que algún publicista tan astuto como Draper bautizó como el Sueño Americano pero que cada vez se confunde y se funde más con la pesadilla del insomnio.

Mad Men es la brillante idea de Matthew Weiner, guionista y productor de *Los Soprano*. Weiner la ofreció a la HBO pero no mostraron interés. La AMC, en cambio, aceptó encantada y así esta serie –Globo de Oro a la Mejor Serie Dramática– se convirtió velozmente en prueba renovada de que estamos viviendo una nueva Edad de Oro de la televisión.

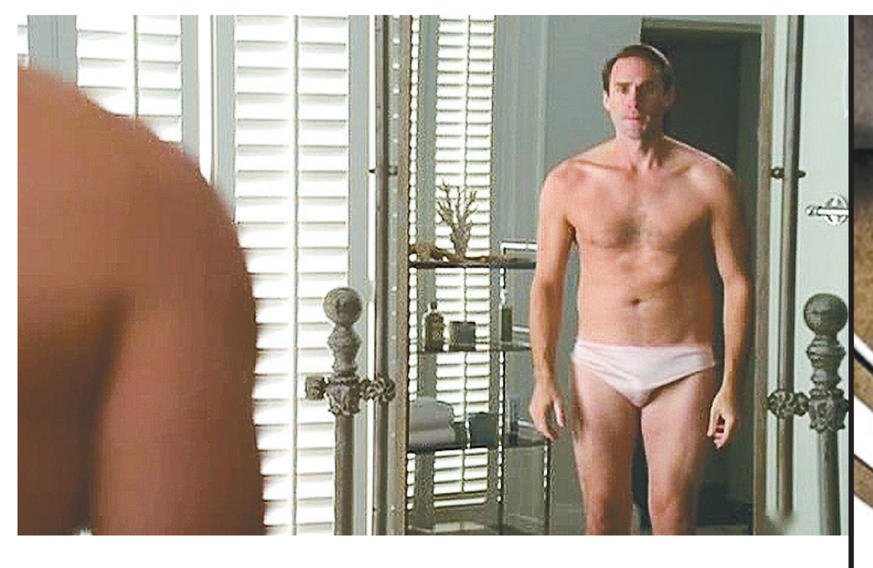
Mad Men propone un viaje en el tiempo a un pasado donde se creó nuestro presente. El momento exacto donde la sociedad de consumo comenzó a consumir a sus consumidores con una actitud un tanto gangsteril. El sitio preciso donde se establecieron las pautas de un nuevo mundo a dividirse y repartirse entre jefes, empleados, secretarias, esposas y amantes.

Y la agencia Sterling Cooper –donde todos fuman y beben y fornican y se traicionan alegremente con modales que hoy son políticamente incorrectos pero entonces eran las reglas del juego– funciona como un perfecto y feroz ecosistema donde un puñado de machistas y prejuiciosos hombres desesperados luchan entre ellos frente a mujeres que los contemplan con una rara mezcla de adoración y desprecio. Allí, Don Draper (un perfecto Jon Hamm) es el difuso héroe: un condecorado veterano de Corea con un don para vender lo que sea y ocultar un oscuro secreto familiar acostándose (exitosa empresaria judía o ilustradora chica beatnik) con todo lo que se le pone a tiro de su sexo en la ciudad mientras, en casa, espera una perfecta pero turbulenta esposa-Barbie al borde de un ataque de nervios y antecedente directo de las mujeres desesperadas de Wisteria Lane. Y a su alrededor, entre otros, orbitan la ambiciosa e ingenua Peggy Olsen, el patético y trepador conspirativo *junior* Pete Campbell, la secretaria fatal Joan Holloway, el cínico Roger Sterling, el director de arte y (Cheever otra vez) homosexual reprimido Salvatore Romano, y el jerarca casi zen Bertram Cooper quien nunca usa zapatos en la oficina y contempla todo desde las alturas de su oficina/monasterio donde se orquestan las campañas para revolucionar el diseño de un paquete de los cigarrillos Lucky Strike o la campaña presidencial de un tal Richard Nixon. Y algo no funciona del todo bien en la cabeza de los clientes y de los fabricantes y todos mienten salvo Jack Daniels y vamos a ver y a reír con *El apartamento* de Billy Wilder, dicen que es muy buena.

El *look* y la excelente dirección de arte termina de jerarquizar guiones implacables para describir una época y una profesión que –según alguien que estuvo allí– "no fue otra cosa que un montón de borrachos conversando entre nubes de humo de tabaco". Pero lo verdaderamente interesante de *Mad Men* pasa no por el paisaje exterior sino por lo que sucede dentro, retratando el instante en que el hombre norteamericano descubrió que se podía ser muy infeliz siendo tan feliz en una atmósfera fumadora, alcohólica, adúltera, sexista, homofóbica, antisemita, adicta a las pastillas y racista donde el psicoanálisis es "el caramelo de moda" y las fajas reductoras producen orgasmos. Los trajes y camisas, eso sí, siempre impecables.

y además...

Lejos de querer ser extensivas, las cinco recomendaciones en estas páginas son apenas la punta del iceberg de las series aún por descubrir. Quienes quieran buscar otras opciones, en el videoclub se consiguen las temporadas de *Deadwood*, un western atípico que es de lo mejor de esta nueva generacion de series. Y, por supuesto, *La traficante*, que no es otra cosa que *Weeds*, la gran serie de la viuda dedicada a vender porro a sus vecinos del country. Entre las series que se vienen, en los Estados Unidos ya debutaron *Swingtown*, suerte de mezcla entre *Boogie Nights* con *Kevin, creciendo con amor*, una mirada sobre la vida adulta durante los 70. Y también *Generation Kill*, la serie sobre la guerra de Irak, a cargo de David Simon, el creador de *The Wire*. Atención también con *The Middleman*, una graciosa parodia de las historietas de superhéroes, más para público adolescente, pero no por eso menos disfrutable. Y ya comenzó, también en Estados Unidos, la segunda temporada de *Burn Notice*, una divertida aventura de un espía exiliado en Miami. De la que sólo se ha visto el piloto dando vueltas por ahí es de *Fringe*, llamada a ser la sensación de la temporada: algo así como *Los expedientes X*, pero para estos tiempos post-*Lost*. No en vano su productor es nada menos que J.J. Abrams. Y por último, para los apetitos más freaks, no dejen de buscar *Flight of The Conchords*, una simpática comedia protagonizada por un dúo musical neocelandés tratando de hacer carrera en Nueva York. Por momentos puede parecer descerebrada, pero cuando rompen a cantar como en un musical, sus parodias de todos los estilos musicales posibles los han convertido en la serie de culto del año.



Tan zarpada que quizá no la vea nadie

Entre los nuevos proyectos de futuras series que circulan por ahí, el director de *Nip/Tuck* se anota con una tan atrevida que tal vez no se vea nunca... oficialmente.

POR MARIANA ENRIQUEZ

Durante cinco temporadas, la serie *Nip/Tuck*, dirigida por Ryan Murphy (acá se ve por Fox; en EE.UU., por FX), trató de llevar al límite una estética (satinada, saturada, grotesca) y un tono de ironía salvaje; para algunos, resultaba un poco mucho, pero otros supieron disfrutar del banquete de la exageración. La premisa: dos cirujanos plásticos caros y prestigiosos que carecen de ética, es decir, operan cualquier cosa, a pedido del cliente, siempre y cuando aparezca la platita. La trama vio *mulas* que llevaban la droga en sus pechos siliconados, mafiosos que pedían cambio de rostro, una participación de Vanessa Redgrave, cambios de sexo y, a propósito, mucho sexo, especialmente a cargo del cirujano Christian, que tiene un gusto por jugar fuerte y con dolor en la cama.

Este año, Ryan Murphy dobló la apuesta: con esa misma estética ricachona, pero más cerca de una producción de *Vanity Fair* que de una publicidad de Versace –menos vulgar, en pocas palabras– armó una segunda serie, protagonizada por un elenco de estrellas: Joseph Fiennes (*Shakespeare enamorado*), Carrie-Ann Moss (*Matrix*, *Memento*), Blythe Danner (legendaria actriz, madre de Gwyneth Paltrow, activa en películas como *Meet The Fockers* o series como *Will & Grace*) y Robert Wagner (*Los Hart*, *Ladrón sin destino*) son apenas las caras más visibles. Y la trama es así: un prestigiosísimo y muy acaudalado ginecólogo de la paquetísima Connecticut, bien casado con dos hijos, oculta algo que al principio parece un fetiche, pero luego se revelará como mucho más profundo. Bajo su caro traje, usa ropa interior femenina, que compra amorosamente en lencerías de grandes almacenes. Y cuando un hombre transexual visita su consultorio para pedirle una histerectomía –sufre mucho por las hormonas, quiere deshacerse de todo lo que le quede de mujer–, el tieso ginecólogo llamado Bob inicia un viaje mental que culmina en una noche de Halloween con disfraz de enfermera y el placer magnánimo de ver su cuerpo más cercano al que imagina como propio en sus sueños, vía depilación, tetas de mentira, maquillaje, peluca.

La serie se llama *Pretty/Handsome*, es además una crítica despiadada a las clases altas norteamericanas –los protagonistas no son los habituales habitantes de suburbio, estos viven mucho, mucho más arriba en la escala social– y tiene algunos problemas. Cuando el transexual Mario aparece en el consultorio, por ejemplo, al principio Murphy parece presentarlo como alguien monstruoso y hasta cómico, vía ciertos chistes y unos violines que suenan con ironía cuando cuenta su historia clínica. Pero a medida que avanza el episodio, Mario se humaniza, crece y derrumba cualquier burla. Ryan Murphy a veces peca de canchero, y aquí el tema no le permite demasiadas sonrisas petulantes. El piloto, además, abre muchas otras líneas de trama, todas recargadas (embarazo adolescente + bebé descartado, niño prodigio que chatea por internet y se cita con hombre en hotel), que no ayudan al habitual *no será mucho* que propone Murphy, y con el que, en ocasiones, abruma y aburre.

Pero la serie tiene un potencial extraordinario. Con semejante elenco, y una premisa arriesgada, ¿hasta dónde puede llegar? ¿Cuántas sensibilidades puede herir, cuántos debates abrir, sobre todo en este momento de transición que vive Estados Unidos? Promete o bien ser un gran fallido, o una serie que invita al torbellino mental. Por ahora, ha primado el miedo: FX se la rechazó a Murphy, a pesar de que *Pretty/ Handsome* cuenta con la producción de Brad Pitt, nada menos. Fox buscó más compradores, pero, aparentemente, y según el *Hollywood Reporter*, le bajó el pulgar. El piloto está en internet, con subtítulos en castellano, para quien quiera echarle una mirada a la propuesta más radical que, hasta ahora, se haya pensado para televisión.

La clase baja va al Paraíso

Se estrena por I-Sat *Shameless*, la serie británica que satiriza la vida de una familia en la miseria; brutal, políticamente incorrecta, emotiva y muy, pero muy graciosa.

POR M. P.

Cuando para el Día del Padre una empresa inglesa de tarjetas de felicitación realizó una encuesta sobre el padre de la televisión al que nunca le mandarían una postal, nadie se sorprendió demasiado cuando el elegido fue Frank Gallagher. Ni siquiera el detestable padre animado de la serie *Family Guy* le pudo sacar el primer lugar al borracho por excelencia de la televisión inglesa desde que *Shameless* debutó en Channel 4 en enero del 2004. A más de cuatro años de aquel extraordinario capítulo debut –que se podrá ver el viernes a las 22.30, por I-Sat–, la serie creada por Paul Abbott es prácticamente una institución en su país de origen, donde acaba de exhibirse su quinta temporada consecutiva, filmada en un flamante set construido especialmente para el programa, por lo que es de esperar que siga habiendo *Shameless* por un buen rato.

Ganadora de todos los premios británicos habidos y por haber, y con el proyecto inminente de hacer una versión norteamericana con Woody Harrelson en el papel de Frank, la historia de la familia Gallagher significó el estrellato para Abbott, un guionista y productor que ya se había hecho conocido especialmente por su trabajo en la gran serie de culto *Cracker*. Ambientada en un barrio obrero de Manchester, *Shameless* ha sido calificada por el actor que hace las veces de Frank Gallagher (y que ha dirigido un par de capítulos en la quinta temporada), como “Los Simpson en ácido”, y algo de eso hay. Pero, si los tan amarillos habitantes de Springfield parodian a una típica familia norteamericana de clase media, la serie de los Gallagher abraza con todo corazón la clase baja británica. Y lo hacen sin ningún pudor, como si fuese una película de Mike Leigh o Ken Loach, pero como una desembozada comedia de clase. “Tuve que pelear como un condenado para que me dejasen hacer *Shameless*, porque no es la clase de televisión a lo que los ejecutivos del medio están acostumbrados”, dijo recientemente Abbott. “Siempre pensé que tenía que incluirse comedia y verdad emocional en el mismo programa. Quería poner algo como *Shameless* en televisión y mostrar un mundo que conozco muy bien, pero no bajo la forma de un documental, porque de esa manera sería menos verdadero.”

Mucho se ha hablado en la prensa inglesa sobre el carácter autobiográfico de la serie de Abbott, que supo ser criado en un ambiente similar al de los Gallagher, una familia de siete hermanos sin padre ni madre que los criase, todos trabajando en hasta tres empleos al mismo tiempo, tratando de juntar dinero para un fondo común y escapando de los servicios sociales para que no los separasen. Con varios intentos de suicidio juveniles y una internación hospitalaria por un trastorno bipolar, el creador de *Shameless* ganó su primer certamen literario a los 15 años, y a los 18 había logrado que Alan Bennett lo apadrinase para vender su primer guión a la BBC. “La pregunta más común es si mi familia se queja por haber exagerado detalles de nuestra infancia para explotarlos comercialmente”, confiesa Abbott. “Pero la verdad es que si hubiese exagerado mis recuerdos de infancia, la serie no se podría ver. Mi padre nunca fue como Frank ¡pero pagaría porque lo hubiese sido! Porque muestro a Frank como un drogadicto que le roba plata a sus hijos e incluso llega a romperles la nariz, ¡pero mi viejo abandonó a sus hijos y dejó que se muriesen de hambre! Lo único que me reprochó mi padre cuando vio por primera vez *Shameless* fue: ¿Cuándo tuve yo el pelo tan largo? ¡Lo único que lo mortificó fue el largo del pelo del protagonista!”

También se le suele preguntar si la razón por la cual hizo que sus personajes fuesen, en última instancia, encantadores, se debe a una razón política, a las ganas de ponerse de su lado. “No tuvo nada que ver con la política, fue algo emocional”, explicó, recordando que el primer guión que intentó hacer sobre sus recuerdos de infancia resultó bastante triste y oscuro. “Todo lo que contaba era verdad, pero no era así como me sentía entonces. Porque algunas de las anécdotas más oscuras formaban parte de mis recuerdos más divertidos.” Por eso *Shameless*, una maravilla televisiva, una desestructurada historia de desclasados, tan romántica y emotiva como delirante y políticamente incorrecta. Y tan zarpada, al menos en términos televisivos, que Abbott confiesa estar teniendo problemas para adaptarla para Estados Unidos. “Es que allá pueden mostrar a un menor usando una ametralladora, pero no puede fumar”, explica, a modo de ejemplo, el guionista que confiesa que lo que más disfruta de escribir el guión de *Shameless* es el momento de dar forma a los arrebatos verbales de Frank. “Mi mujer me escucha reírme y me dice: ¿Te estás riendo de tus propias bromas? Y yo le digo que me río porque me doy cuenta de que me puedo salir con la mía.”



Vida marciana

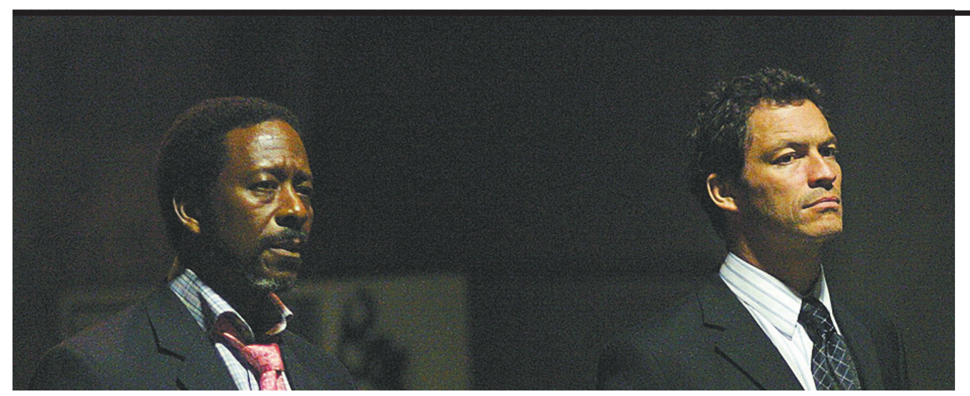
Life on Mars y *Ashes to Ashes* son dos series inglesas sobre viajes en el tiempo. Pero sus protagonistas viajan al pasado cercano, las décadas del ’70 y del ’80, que desde el presente resultan tan extrañas como un mundo nuevo.

POR MARIANO KAIRUZ

“Mi nombre es Sam Tyler. Tuve un accidente y desperté en 1973. ¿Estoy loco, estoy en coma o he vuelto en el tiempo? Sea lo que sea que haya pasado, es como si hubiera aterrizado en otro planeta. Ahora, si consigo dilucidar la razón, tal vez pueda volver a casa.” Las líneas que abrieron cada episodio de *Life on Mars* recuerdan un poco a esos inolvidables y tan memorizados textos introductorios de las series de los ‘60 y los ‘70, de hitos de la ciencia ficción como *El prisionero*, *Los invasores*, *La dimensión desconocida* o *Rumbo a lo desconocido*. Efectivamente, *Life on Mars*, la serie creada por Matthew Graham, Tony Jordan y Ashley Pharoah, y emitida por la BBC entre 2006 y 2007, está protagonizada por un policía de Manchester (el actor John Simm) que vuela por los aires en medio de una autopista en 2006, y cuando recupera la conciencia se encuentra en el mismo lugar pero 33 años antes, sin mayores explicaciones, chaqueta de cuero beige y pantalones *Oxford*, mientras en el reproductor de ocho pistas de su auto –como apenas un minuto, o apenas tres décadas antes en su iPod– suena una gran canción de David Bowie, uno de esos temas capaces de desarmarnos emocionalmente ya con su escalada hacia el estribillo. Esa canción titulada, claro, “Life on Mars?”, así, con signo de interrogación, la tercera más escuchada de los charts británicos en 1973. “Echenle un vistazo al hombre de la ley, golpeando al tipo equivocado”, cantaba Bowie, versos de una letra que registraba su presente como un mundo demasiado marciano al que es difícil encontrarle sentido (“¿Existe vida en Marte?”). Como aquella canción, *Life on Mars*, la serie, tampoco es exactamente ciencia ficción sino una percepción extrañada sobre la realidad con una idea irresistible: la de que percibimos nuestra época como un lugar, y que volver atrás en el tiempo, hasta apenas una generación atrás (como *Volver al futuro*), puede ser algo tan raro como viajar a Marte.

La premisa argumental del viaje les dejó servidos en bandeja a sus guionistas los chistes más previsibles sobre la moda de la época y sobre esos elementos tecnológicos tan incorporados a nuestra vida diaria en el siglo XXI que a veces olvidamos que hace un tiempo no se habían inventado. Pero en el centro de la serie se instala una ambigüedad mucho más interesante, y la pregunta que hace andar la trama es cuánto progresamos realmente de los ‘70 a la fecha. En principio, la serie responde con cierto optimismo, al describir el ambiente machista del departamento de policía, y los métodos más bien brutales con los que “la ley” hacía su trabajo. Pero con el transcurrir de los episodios, Tyler –que es más sensato, sensible y humanitario que la banda de bestias con la que le toca seguir trabajando en el pasado– empieza a encontrar que, por alguna razón, la vida en los ‘70 le resulta más interesante que en su propio presente, que después de todo no ha dejado de producir aberraciones criminales.

Con la puntualidad que caracteriza a muchas de las buenas series inglesas contemporáneas, *Life on Mars* supo terminar a tiempo, después de tan sólo 16 episodios. Esto es, a pesar de haber sido un éxito en su país, que es la razón por la que las cadenas norteamericanas ABC y Fox acaban de producir una *remake* que mantiene título y canción, pero trasladando la acción a Estados Unidos. El estreno del piloto está anunciado para octubre, pero ya circula por Internet y por lo que puede verse no tiene mucha razón de ser: sigue casi escena por escena el original, sin reinterpretar nada idiosincrásicamente, apenas convirtiendo a su protagonista en un personaje más serio, de un estilo más *action hero*, con lo que se elimina la faceta más o menos caricaturesca del original que permitía tragarse su premisa fantástica. La serie que de verdad importa, y que con un poco de suerte sí podamos ver, es *Ashes to Ashes*, otra canción de Bowie y otra creación de Graham, Jordan y Pharoah que funciona como secuela de *Mars*: esta vez protagonizada por la psicóloga policial Alex Drake, que recibe un tiro en 2008 y despierta en 1981. Que, sí, también fue hace mucho tiempo, casi en otro mundo.



Tragedia griega para el nuevo milenio

¿La mejor de su generación? *The Wire*, la serie (casi) de culto que fascina a escritores famosos e intelectuales de fuste.

POR M. P.

“¿La mejor serie de tv de la historia?”. Así es como tituló el pasado fin de semana el periódico británico *The Observer*, anunciando el comienzo de la quinta y última temporada de la serie norteamericana *The Wire* en la televisión inglesa. La pregunta estaba destinada a una tribuna de novelistas dedicados mayormente a los policiales, entre los que figuraban el escocés Irvine Welsh y el norteamericano Michael Connelly. “Creo que es por lejos lo mejor que he visto en TV. Nada se le acerca”, contestaba Welsh.

Semejante despliegue a la hora de presentar la serie de David Simon y Ed Burns –un ex policía que trabaja con Simon desde que éste dejó de ser cronista de policiales– no es simple exageración o una movida publicitaria. Porque apenas *The Wire* logró instalarse en la televisión norteamericana, cuando su segunda temporada demostró ser aún mejor que la primera –que comenzó a emitirse en junio del 2002, compartiendo canal con *Los Soprano*–, la prensa norteamericana, con cada nueva temporada de la serie, comenzó a hacer flamear su bandera. Por supuesto, *The Wire* nunca llegó a ser tan exitosa como su compañera de cable, pero sus cinco millones de espectadores semanales –una nadería comparados con los trece de *Los Soprano*– la mantuvieron en el aire hasta que comenzó a correrse la voz.

Entrevistado por Nick Hornby, otro fan confeso de la serie, Simon explicó que la razón por la cual *The Wire* es diferente al resto de la televisión, es porque su influencia no viene de Shakespeare, con sus personajes manipuladores, como Tony Soprano. “Nosotros robamos de más lejos, de los griegos”, confesó. “Nuestros personajes son gente que sufre la indiferencia de estos nuevos dioses, las instituciones. En la mayor parte de la televisión actual, se muestran individuos que se elevan por sobre las instituciones de las que forman parte, con efectos catárticos. Mientras que en nuestro programa las instituciones siempre son mucho más grandes que ellos, y el que se atreve a enfrentarlas termina invariablemente siendo objeto de burla, marginalizado o destruido. Tragedia griega para el nuevo milenio, por llamarlo de alguna manera.” Cuando Simon convocó al escritor George Pelecanos –uno de los que colaboran en la serie, como David Lehane y Richard Price–, para el comienzo de *The Wire*, le explicó que lo que estaba buscando era diferenciarse de la televisión, concibiendo cada episodio como un capítulo de un libro, con la libertad de irse tomando todos los rodeos necesarios para construir sus personajes. “Eso me encantó”, confesó Pelecanos. “Porque si no se trataba sobre algo más que el misterio, que el thriller, no lo hubiese hecho. La vida es demasiado corta.”

The Wire se puede traducir literalmente como “El cable”, pero en realidad quiere decir “la escucha”. La serie comienza cuando uno de sus protagonistas, el terco detective McNulty, ve cómo sale libre un narco. Se lo dice a su amigo juez, el juez levanta el teléfono y habla con el alcalde, y de ahí hasta abajo caen las quejas y reproches. Que terminan salpicando a McNulty, por supuesto. La cadena de comando es una de las primeras cosas que se aprenden en *The Wire*, una serie que corta hasta el hueso cuando se trata de contar la verdad del trabajo policial. Y de sus antagonistas, por supuesto. La sensación de verdad es tan grande, que después de ver *The Wire* es difícil tomarse en serio cualquier otra serie policial. Mucho más que una serie policial, Simon dice que desde el comienzo la idea fue abrir el lente, e ir retratando todos los ámbitos de una ciudad promedio norteamericana. Por eso es que, si la primera temporada se centra en la escucha en cuestión, la segunda es sobre los gremios, la tercera sobre la política, la cuarta sobre la educación y la quinta sobre la prensa. A Simon le gusta decir que, en realidad, *The Wire* es una serie sobre la decadencia del imperio norteamericano. “Es tal vez la única narrativa televisiva que abiertamente sugiere que nuestras instituciones políticas, económicas y sociales ya no son viables, que nuestros líderes nos han fallado constantemente, y que no, todo no va a estar bien”. Y lo hace, cabe agregar, con un sentido admirable de narración televisiva, y empatía con sus personajes. No hay un solo capítulo de *The Wire* que no tenga, al menos, una escena memorable. Y más de una frase de ésas que deben repetirse en voz alta. Hasta que llegue el momento de ver el capítulo siguiente, claro. Algo que en Argentina sólo se puede hacer a través del DVD, porque *The Wire* no se ha dado por televisión. Y lo único que se consigue en la primera temporada. A partir de ahí, cada uno sabrá lo que tiene que hacer.

El tercer hombre



Desconocido para el gran público actual, sus películas ausentes de la televisión durante décadas, convertido en un secreto de cinéfilos desde su retiro en 1938, Harold Lloyd fue el tercer gran cómico de la era muda, junto a Charles Chaplin y Buster Keaton, y el hombre que sentó las bases de la comedia romántica tal como la conocemos. Un ciclo en la Lugones permite asomarse a la obra de este hombre que fue un recluso voluntario y que ahora es rescatado en DVD por su nieta.

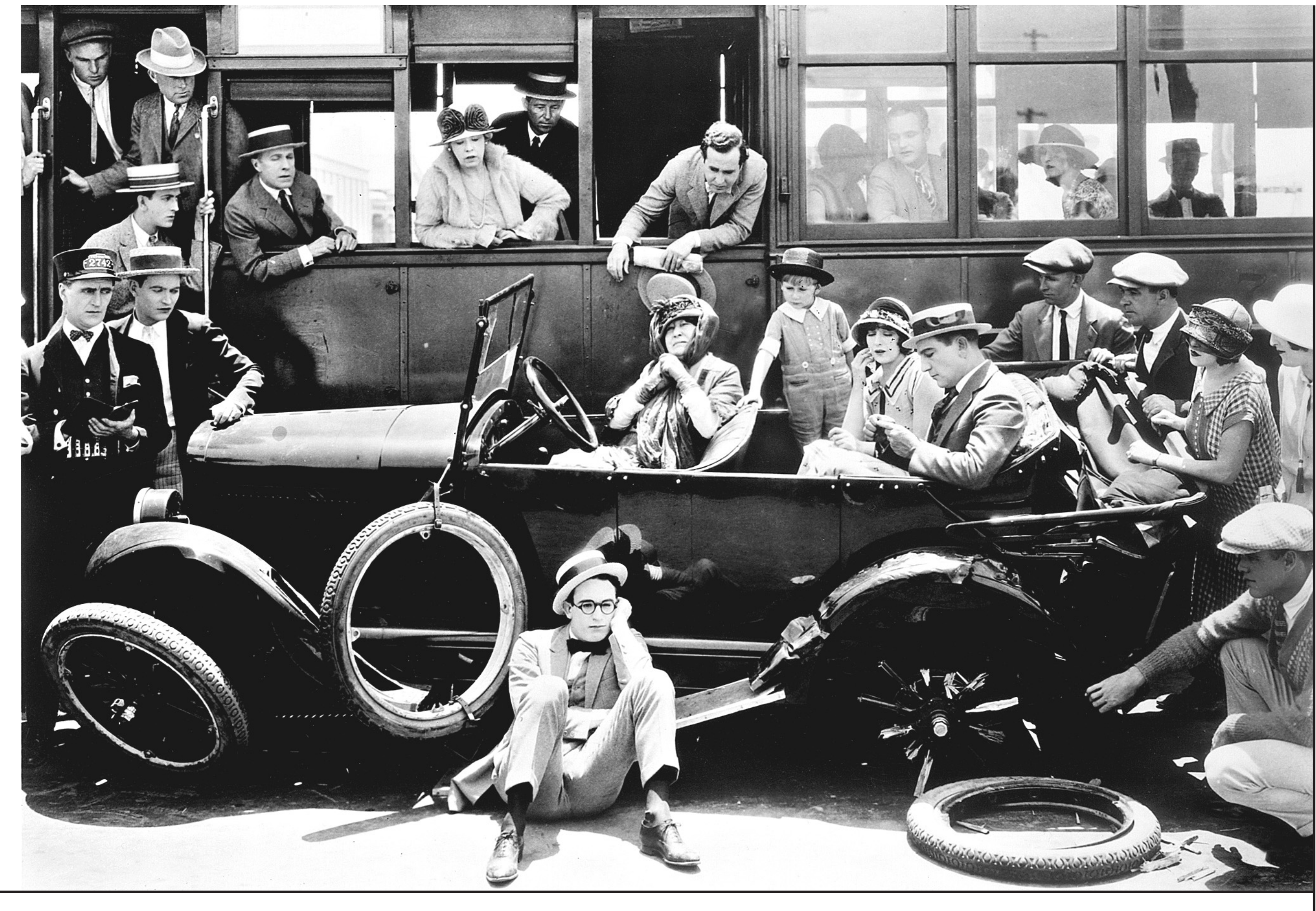
POR HUGO SALAS

Tres cómicos fundamentales dominaron la era en que se consolidó la hegemonía estadounidense sobre la industria cinematográfica: el imbatible Charles Chaplin, el sorprendente Buster Keaton y el hoy prácticamente ignoto Harold Lloyd. El olvido, como suele suceder en estos casos, resulta imperdonable, sobre todo si se tiene en cuenta que, además de sus más de 200 películas, que lo convirtieron en el más comercialmente exitoso de su tiempo, Lloyd habría de ser también el más significativo del trío a la hora de definir los lineamientos de la comedia clásica (vale decir, del futuro del entretenimiento mundial).

En efecto, mientras que la producción de Chaplin se construye desde una estética absolutamente personal e intransferible, a mitad de camino entre el novedoso invento y el viejo teatro de vodevil, y el impávido Keaton tiene arranques tan radicales que no pocos aceptan clasificarlo del lado de las vanguardias (como hacían, ya en su época, los propios surrealistas), la comedia brillante de Lloyd establece los parámetros de todo aquello que de allí en más se entenderá por comedia visual en Hollywood: organización milimétrica de la acción, riguroso control del tiempo, invisibilidad del procedimiento, verosimilitud costumbrista en lo concerniente a personajes y decorados y, de manera fundamental, la aparición de un tipo cómico representativo del público medio estadounidense (que el cine se encargará de difundir como el prototipo del individuo de la clase media industrializada).

Para bien y para mal, desde 1917 la carrera de Lloyd estará indisolublemente ligada a ese personaje sin nombre, pero claramente identificable, al que dio forma en el cortometraje *Over the Fence*. Los anteojos de carey, el sombrero y un aspecto juvenil bastaron para convertirlo en el prototipo del buen muchacho estadounidense, voluntarioso y osado, aunque un poco tímido e inseguro, que auguraba la relativamente próspera década de los 20. A diferencia de las máscaras de Chaplin, un marginal inadaptado poco dispuesto a olvidar el pasado de miseria, y Keaton, un estoico destinado a fracasar en todos sus intentos de plegarse al sistema, Lloyd es el primero en imaginar un protagonista de comedia que al mismo tiempo sea un galán, un triunfador, tanto que Cary Grant, Jimmy Stewart e incluso Michael J. Fox y Tom Hanks bien pueden considerarse sus descendientes directos (así como Woody Allen sería un Keaton que intenta hacerse pasar por un Lloyd).

De esta forma, el prolífico y meticuloso Harold no sólo fue el primero en dar forma y establecer el timing exacto de gags visuales que de allí en más habrían de repetirse hasta el cansancio en la comedia industrial (como el de los oponentes masculinos que, creyendo aferrar la mano de la muchacha en disputa, en realidad, por detrás de su espalda, están estrechando las suyas), sino también quien hizo posible la posterior existencia de la comedia romántica, al construir un héroe de comedia del que las chicas (y sus madres) pudieran enamorarse. Paradójicamente –o no tanto, si se tiene en cuenta la incidencia de la moral puritana en la cultura estadouni-



dense de la primera mitad del siglo XX–, en su vida privada Lloyd era el más monógamo y menos galante de los tres, especialidades en las que claramente llevaba la delantera el desaforado Chaplin.

Esta visionaria apuesta por convertirse en el héroe del ridículo resulta particularmente notoria en el tratamiento de la acrobacia. Mientras que el trabajo físico de Keaton y Chaplin encubre virtuosamente la habilidad de la estrella para que los personajes parezcan víctimas de la situación, Lloyd pone la técnica y la destreza en primer plano, convirtiéndolas en las insignias que ratifican la capacidad de su personaje de superar cualquier obstáculo e imponerse en cualquier situación, sin importar cuán descabellada fuera. Ya sea en los idílicos paisajes rurales de *The Kid Brother* (1927) o en la agitada pero estimulante vida urbana de *El hombre mosca* (1923), el triunfo del entusiasta joven de anteojos no tiene meramente que ver con salvar el pellejo, sino invariablemente con el ascenso social, el prestigio público y la celebración de un matrimonio satisfactorio (coordenadas que, hasta bien entrados los '60, dominarán la producción de Hollywood e incluso hasta hoy se repiten, apenas aggiornadas).

Para dar cuenta de su decisiva participación en la construcción del mito del éxito dentro de la industria cultural, basta un ejemplo peculiarmente obvio: en *The Freshman* (1925) el cómico representa a un joven ingresante a la universidad obsesionado por... ser popular (preocupación que tendrá oportunidad de satisfacer en un antológico juego de fútbol americano al final de la película, conquistando además a la chica). Para ser justos, cabe señalar que todas las películas de Lloyd terminan con un gag mínimo –un paso en falso, una caída– que para ciertos críticos vendría a poner en cuestión la avasallante mitología protestante celebrada en sus desarrollos. La idea es naturalmente discutible, y desde otra perspectiva bien puede argumentarse que tales chistes responden a necesidades formales antes que ideológicas, y que escasamente pueden unos pocos segundos revertir un contenido tan profusamente celebratorio. Aun así, resulta sorprendente cómo aun en este punto –la necesidad de complacer al más amplio espectro ideológico posible– el cine de Lloyd participa del establecimiento definitivo del estándar clásico de Hollywood, con toda su complejidad formal y su apabullante moralismo, durante los años '20.

Tras el estreno de *Feet First* (1930), todo parecía augurarle a Lloyd un tránsito exitoso al sonoro, pero la década del 30, sumida en la Gran Depresión, no tardó en mostrarse reacia o cuanto menos incrédula frente a la antes querida figura del entusiasta triunfador. Sus buenos reflejos lo llevan a realizar *The Cat's Paw* (1934), comedia de crítica social voluntarista muy del gusto de la época, pero tras repetidos reveses y el fracaso de *Professor Beware*, en 1938, decide retirarse a la joven edad de 45 años. Su acertada intuición en todo lo concerniente a la industria no sólo se había manifestado en su clarividencia sobre el futuro del género; a diferencia de sus contemporáneos, Lloyd conservó los derechos de la mayoría de sus películas, por lo que pasó sus restantes 33 años de vida abocado a las más diversas actividades, desde la cría de perros y la fotografía estereoscópica de desnudos femeninos (posaron para él, entre otras, Bettie Page, Dixie Evans y Marilyn Monroe) hasta la continua redecoración de Greenacres, su excéntrica e imponente mansión de Beverly Hills. El mismo control le permitió negarse a que su obra fuese transmitida por televisión (detestaba la pantalla chica y las interrupciones que suponían las tandas comerciales), resistencia que tuvo mucho que ver con su olvido pero también con su afortunado redescubrimiento, en los últimos años, de la mano de las reediciones en DVD a cargo de su nieta. Desde entonces, el hombre que inventó la comedia industrial, tal cual la conocemos, con sus virtudes, con todos sus errores, ha vuelto a tropezarse en la pantalla para salir bien parado. Ⓡ

El ciclo completo

Lunes 28
El hombre mosca (*Safety Last!*, 1923)
y *An Eastern Westerner* (corto, 1920).
A las 14.30 y 19.30.
Girl Shy (1924) y *From Hand to Mouth* (corto, 1919).
A las 17 y 22.

Martes 29
The Kid Brother (1927) y
Bumping into Broadway (corto, 1919).
A las 14.30 y 19.30.
El novato (*The Freshman*, 1925)
y *Billy Blazes, Esq.* (corto, 1919).
A las 17 y 22.

Miércoles 30
Speedy (1928) y *Never Weaken* (corto, 1921).
A las 14.30 y 19.30.
Grandma's Boy (1922) y
Now or Never (corto, 1921).
A las 17 y 22.

Jueves 31
Hot Water (1924) y *Why Worry?* (1923).
A las 14.30 y 19.30.
For Heaven's Sake (1926)
y *Dr. Jack* (1922).
A las 17 y 22.

A diferencia de las máscaras de Chaplin, un marginal inadaptado poco dispuesto a olvidar el pasado de miseria, y Keaton, un estoico destinado a fracasar en todos sus intentos de plegarse al sistema, Lloyd es el primero en imaginar un protagonista de comedia que al mismo tiempo sea un galán, un triunfador, tanto que Cary Grant, Jimmy Stewart e incluso Michael J. Fox y Tom Hanks bien pueden considerarse sus descendientes directos.

agenda

domingo 27



Homenaje a María Elena Walsh

María Elena cuenta la historia de un grupo de chicos que, conociendo a través de sus padres la obra de la poetisa, quieren saber de dónde sacó tantas ideas, y deciden entonces ir a su casa para averiguarlo. Ahí dentro son descubiertos por la autora que, al tanto de sus intenciones, los toma por unos "ayudantes" que han venido a colaborar con el arreglo de su desordenado escritorio. De Héctor Presa sobre música de María Elena Walsh.

A las 16, en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 15.

lunes 28

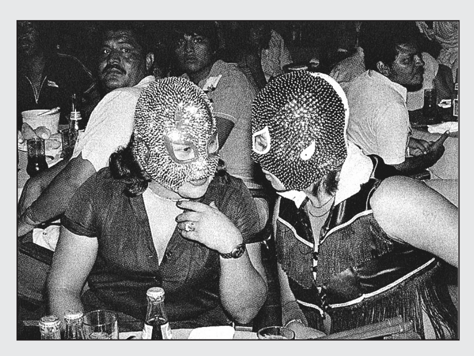


Rodando

Reestrenó por pocas funciones este multipremiado espectáculo del año pasado. ¿Cómo es posible obtener una obra de teatro, una especie de set de filmación y una narración, todo al mismo tiempo? Esta combinación inusual se logra en este espectáculo a fuerza de ritmo en un relato ininterrumpido en el que la velocidad es la exacta para vivir lo que se escucha. Rodando en el escenario: rodar puede ser lo más fácil o lo más complicado en esta ciudad donde hay baches, ripio, alambrado, caranchos en cables de luz.

A las 21, en Noavestruz, Humboldt 1857. Entrada: $ 20.

martes 29



La era de la discrepancia

Quedan pocas semanas para ver la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997*. Se trata de la primera revisión histórica, académica y crítica de las búsquedas artísticas que se produjeron en México en los márgenes de la cultura oficial y dominante, desde el movimiento estudiantil del '68 hasta la crisis en los '90. Se destacan diversos momentos en los que artistas de distintas generaciones se plantearon transformar formal o políticamente el sentido de producir arte.

En el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada. $ 10.

cine

Singapur Proyectan en el ciclo cine bajo techo *Be with Me*, de Eric Khoo.
A las 16, en el C. C. Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 10.

música



Rosal La banda liderada por María Ezquiaga sigue tocando las canciones de su último disco *Su Majestad*.
A las 18, El Nacional, Estados Unidos 302. Entrada: $ 12.

El Otro Yo La banda de los hermanos Cristian y María Fernanda Aldana toca hoy.
A las 19, en Peteco's, Av. Meeks 4292. Entrada: $ 30.

Nenas La banda de Villa Ortúzar hará las canciones de su disco *Abre Los Labios*.
A las 19, en Plasma, Piedras 1856. Entrada: $ 10.

teatro

Y nada más Es una obra de Alejandro Tantanian hecha de fragmentos sobre Marina Tsvietaieva: su correspondencia, su diario, poemas propios y textos de otros.
A las 19, en Espacio Callejón. Humahuaca 3759.

Cirque du Soleil Los colores, la diversión y la originalidad de una de las grandes compañías de espectáculos del mundo, Cirque du Soleil, con su show *Alegría*.
A las 20, en Av. España 2230. Entrada: desde $ 150.

4 obras sanitarias Amor, traición, violencia, sexo, pasión, erotismo, desencanto, olvido... y humor. Cuatro historias unidas por un soporte que vuelve delirantes las situaciones cotidianas.
A las 19.30, en La Clac, Av. de Mayo 1158.

chicos

Violín *La vuelta al mundo en un violín* es un viaje fantástico por el mundo de la música.
A las 15, en el teatro de la Comedia, Rodríguez Peña 1062. Entrada. $ 25.

arte

Colectiva Nueva exposición de artistas contemporáneos argentinos. Se podrán apreciar las más recientes obras de Horacio Carrena, Laura Olalde, Paloma Márquez, Sergio Merayo, Nicolás Botte, Ricardo Calanchini, Claudio Roncoli, Griselda Vázquez y Lucila Poisson.
En Espacio Mazal, Costa Rica 4670. **Gratis.**

Colectiva Inaugura *STAD Presenta*, muestra colectiva en la que siete galerías participan de la apertura oficial de un nuevo distrito artístico contemporáneo en el tradicional barrio de San Telmo. Participan: Paulina Silva Hauyon, Marcelo Galindo, Marisa Rubio, Ral Veroni, María Ibáñez Lago y más.
En 713 Arte Contemporáneo, Defensa 713. **Gratis.**

cine



Garrel Proyectan *La Naissance de l'amour* (1993) de Philippe Garrel, con Jean-Pierre Léaud.
A las 20, en Alianza Francesa, Córdoba 936/46. **Gratis.**

chicos

Caracachumba *Revuelta de tuerca* es el nuevo espectáculo del grupo Caracachumba, dedicado desde hace quince años en la música creada para los chicos y disfrutada por toda la familia.
A las 17, en el teatro de la Comedia, Rodríguez Peña 1062. Entrada $ 25.

Cazurros EL dúo presenta su nuevo espectáculo *El Túnel de Juego*.
A las 15 y a las 17, en el Teatro Premier, Corrientes 1565. Entrada: desde $ 40.

etcétera

Feria Estos días y hasta el 8 de agosto se va a realizar la 19ª Feria del Libro Infantil y Juvenil. Charlas, lecturas y actividades recreativas.
De 14 a 20, en el Centro de Exposiciones de B. A., Figueroa Alcorta y Pueyrredón.

Convocatoria Del Primer Premio Internacional de Novela Letra Sur organizado por la Provincia de Chubut y Editorial El Ateneo, cuyo jurado está integrado por Juan Sasturain, Claudia Piñeiro y Martín Kohan.
Las bases y condiciones pueden consultarse en el sitio www.premioletrasur.com.ar

arte



Extrañas criaturas DGPH mostrará *Criaturas Nocturnas, Un lado más oscuro del mundo*, dibujos que reflejan el extraño universo que emerge cuando el sol se oculta.
En Espacio 6.0, Gurruchaga 1287. **Gratis.**

Virutas Abrió la muestra Andrés Waissman *Serie de las multitudes*, realizada con virutas. Una filosa inserción al abismo de la comunidad.
En C. C. Borges, Viamonte esquina San Martín. **Gratis.**

Dibujos Se exhiben inéditos de Mac Entyre, pertenecientes al movimiento de Abstracción Geométrica. Además obras de Polesello, Aizenberg, Robirosa, Silva y otros grandes artistas.
En Angel Guido Art Project, Suipacha 1217. **Gratis.**

chicos

Muñecos Comienza la quinta edición del ciclo de diseño dedicado a los niños. Se trata de *Muñecos de autor*, una selección de muñecos de tela realizados en forma artesanal por diferentes artistas y diseñadores, convocados por Marina Bandin, artista plástica y responsable de la firma *Maminas*. Show en vivo *El caldero Circo* de El pingüinazo, compañía de objetos y teatro.
A las 16, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. **Gratis.**

etcétera

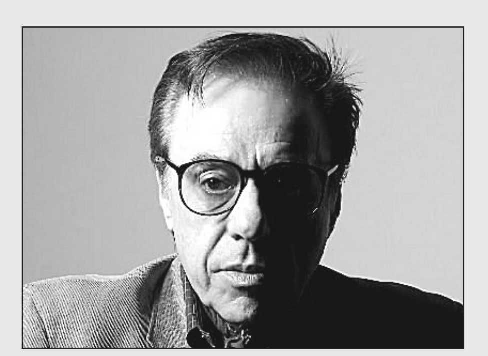
Encuentro Guionistas de historietas de la revista *Fierro* hablarán en torno a la relación entre literatura e historieta: Mosquito, Marcelo Birmajer, Christian Mallea, María Alcobre; coordina Lautaro Ortiz.
A las 19.30, en Casa de la Lectura, Lavalleja 924. **Gratis.**

Una noche En el ciclo *Night on earth*, con dj l'epoque se escuchará una selección de temas que es una excursión musical hacia el pasado.
A partir de las 21, en le bar, Tucumán 422. **Gratis.**

+160 Otra edición de esta fiesta de sonidos drum & bass. En esta ocasión visitan 2 DJ internacionales: Jason Magin (Philly, USA) +TC (Bristol, UK)(D-Style).
A las 23, en Bahrein, Lavalle 345. Entrada: desde $ 15.

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de Página/12, Solís 1525, o por Fax al 4012-4450 o por e-mail a
radar@pagina12.com.ar
Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

miércoles **30**



Bogdanovich

Proyectan *Todos nos reímos* (1981), de Peter Bogdanovich, con Audrey Hepburn y Ben Gazzara. Esta comedia de enredos y magníficas persecuciones por las calles de Nueva York significó el regreso a las pantallas de Audrey Hepburn tras *Robin y Marian*, rodada cinco años atrás. En su trama se cruzaban variopintos personajes que son investigados por una agencia de detectives que se dedican a investigar a maridos y mujeres adúlteros.

A las 16 y 20, en Universidad del Cine (FUC), Pje. J. M. Giuffra 330. **Gratis.**

cine

Atahualpa Se verá *Horizontes de piedra* (1956), de Román Viñoly Barreto, con Atahualpa Yupanqui, Mario Lozano, Milagros de la Vega, Julia Sandoval, Liana Noda, Enrique Fava, Félix Rivero.

A las 17, en Teatro Nacional Cervantes, Córdoba 1155. **Gratis.**

música

Por amor María José Mentana presenta *Por amor a Buenos Aires*, su último CD. Con una voz profunda y afinada, la intérprete muestra en esta placa una buena selección de tangos, donde conjuga lo clásico y lo contemporáneo.

A las 21.30, en el Centro Cultural Torquato Tasso, Defensa 1575. Entrada $25.

Alina La cantante Alina Gandini continúa presentando su último CD *El rock es mi forma de ser*.

A las 21.30, Thelonious Club, Salguero 1884 1er. piso. Entrada: $ 15.

teatro

Rent Es un musical de Broadway, estrenado en 1996, que ha transformado el género a fines del siglo XX.

A las 21, en el C. C. Konex, Sarmiento 3131. Entrada: desde $ 30.

chicos



Teatro negro La compañía de teatro negro Bosquimanos Koryak presenta *Truco de Olej*, un espectáculo protagonizado por muñecos en un mundo lúdico donde no existen movimientos imposibles. Un circo cuyos artistas son muñecos.

A las 17, en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: desde $ 25.

etcétera

Wacha Se trata de la clásica fiesta de los miércoles, con el DJ Tommy Jacobs capitaneando la pista.

A las 24, en Barhein, Lavalle 345. Entrada: $ 20.

jueves **31**



Enamoradas del muro

El Palais de Glace presenta el próximo *Ficus repens* (*Enamorados del muro*), una exposición de arte urbano, con la participación de 42 artistas y grupos, y un relevamiento fotográfico de la ciudad realizado por Carlos A. Bosch. Esta exposición reúne los distintos tipos de expresiones artístico-urbanas que florecen en la ciudad, con la voluntad de lograr que, aunque se exhiban dentro de un espacio institucional, no pierdan completamente su espíritu propio.

En el Palais de Glace, Posadas 1725. **Gratis.**

arte

Patios Se inauguró la muestra *Patios*, de Natalia Kohen, curada por Edgardo Jiménez. La exposición está integrada por una serie de acuarelas que rescatan un espacio que alguna vez fue central y que la moderna arquitectura ha relegado al olvido.

En el Congreso Nacional, Rivadavia 1864. **Gratis.**

música



Dancing Mood La banda de Hugo Lobo invita a su público al festejo de las 75 presentaciones en Niceto.

A las 21 en Niceto, Niceto Vega 5510. Entrada: $15.

Gian Franco Pagliaro El italiano devenido argentino y cantante romántico se presenta.

A las 22, en Trilenium Casino, Perú 1385, Tigre. Entrada: desde $ 15.

Alfredo Piro Es un cantante que une tradiciones. Hijo de Susana Rinaldi y Osvaldo Piro, dos tangueros de ley y a la vez revolucionarios, él no podía ser menos. *Oír de noche* (Crack Discos, 2007) es su tercer disco y lo presenta todos los jueves de julio.

A las 20.30, en La Casona del Teatro, Corrientes 1975. Entrada. $ 30.

Tanguera La actriz y cantante Soledad Villamil sube al escenario para presentar su nuevo disco, *Canta*.

A las 21.30, en Notorious, Callao 966. Entrada: $50.

teatro

Grabado Se trata de una adaptación de *Tape*, la obra de Stephen Belber, llevada al cine por Richard Linklater. Esta puesta es protagonizada por Fabián Vena, Guillermo Pfening y Carolina Tejeda. Dirección: Inés Estévez.

A las 20.30, en el C. C. Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 50.

etcétera

Contorno Presenta la edición facsimilar de la revista *Contorno* (1953-1959). Incluye los diez números y los dos cuadernos publicados. Dirigida por Ismael y David Viñas. Panelistas: David Viñas, León Rozitchner, Américo Cristófalo y Horacio González

A las 19, Biblioteca Nacional. Agüero 2502. **Gratis.**

viernes **1**



Lucas Martí

Hijo del fotógrafo Eduardo Martí, compañero de ruta de Migue García y Nahuel Vecino en los primeros tiempos de A Tirador Láser, Lucas Martí es ahora un músico solista singular y también productor musical, y bordador artístico. La seguidilla de CD que sacó luego de la disolución de A Tirador incluye: los inclasificables *Primer y último acto de noción*, *Simplemente* y el más pop *Tu entregador*. Luego de un tiempo abocado a la composición y producción del disco *Papa*, con *Artistas varias*, esta noche toca nuevamente como solista.

A las 24, en Niceto, Niceto Vega y Humboldt. Entrada: $ 15.

arte

Cruce Continúa la muestra de instalaciones pinturas y objetos de Analía Zalazar, Maja Lascano, Mirtha Bermegui y Pablo Curutchet con la curaduría de Florencia Sabá y Gustavo D. Ríos. Concepto: Lucas Marín.

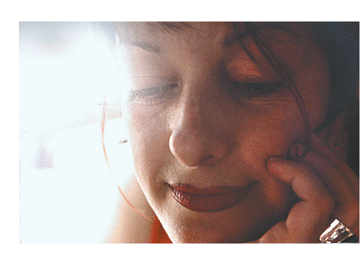
De 17 a 23, en Mapa Líquido, Las Casas 4100 (Boedo). **Gratis.**

cine

Astroboy En la segunda parte del ciclo cine y música de autor: se proyecta *Grande para la ciudad* (2007) de Juan Schitman y Andrés Pepe Estrada, sobre la banda de rock Astroboy. Anfitrión y maestro de ceremonias: Mr. Miguelius.

A las 19, en Biblioteca Nacional, Agüero 2502. **Gratis.**

música



Lidia Borda La exquisita cantante de tango Lidia Borda interpreta temas de su tercer CD *Ramito de Cedrón*.

A las 22, en el C. C. Torquato Tasso, Defensa 1575. Entrada: $ 40.

Escalandrum Lanza su quinto disco, *Visiones*, donde alcanza una madurez compositiva e interpretativa, creando una pieza ineludible dentro de la escena del nuevo jazz argentino.

A las 21.30, en Notorious, Callao 966. Entrada: $ 30.

Tango y literatura Walter Romero presenta su segundo disco, *Guapo*, un repertorio de tangos, valses, milongas y recitados de grandes poetas locales. Lo acompañará el trío de guitarras de los Hermanos Zaldívar.

A las 21.30 en El Gato Negro, Avda. Corrientes 1669. Entrada $ 20.

teatro

Dos escritores El 15 de julio de 1904 muere Antón Chéjov, maltratado por una afección pulmonar. Ochenta años después Raymond Carver relata los últimos días del escritor ruso en su cuento "Tres rosas amarillas". *Los días de Raymundo están contados* cruza dos momentos singulares de dos escritores. Dramaturgia y dirección: Diego Echegoyen.

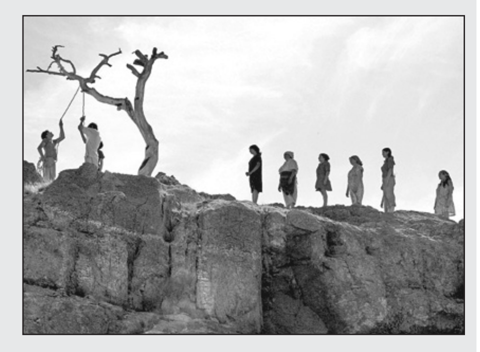
A las 23.30, en Elkafka, Lambaré 866. Entrada; $ 25.

etcétera

Zizek lounge Esta noche Villa diamante hará un DJ set.

A las 22, en le bar, Tucumán 422. **Gratis.**

sábado **2**



Extranjera

Adaptación libre de la tragedia *Ifigenia* de Eurípides realizada por Inés de Oliveira Cézar. El film, en lugar de la Grecia original, se desarrolla en una comunidad de una zona desértica argentina, sin indicios de civilización moderna. Un día, una joven descubre que su padre, el curandero del pueblo, está dispuesto a sacrificarla para terminar con una sequía. Ella acepta su destino, pero le trasmite a su hermano menor un fuerte deseo de libertad y resistencia.

A las 20, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 10.

arte

Superhéroes A partir de la pregunta "¿Qué pasaría si los superhéroes fueran argentinos?", el artista bucea en estos íconos de historieta, ideales de perfección y belleza típicos de la sociedad norteamericana.

En Galería Holz, Arroyo 862. **Gratis.**

Pertenencia La muestra *Un paisaje sin paisaje* muestra objetos de la tradición de Santiago del Estero, en el marco de una reflexión sobre la diversidad cultural de Argentina.

En la Casa de la Cultura, Rufino de Elizalde 2831. **Gratis.**

cine

Holanda Se verá *Zulaika* de Diederik van Rooijen. Film para niños entre 9 y 12 años.

A las 16, en Centro Cultural Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada: $ 8.

Muestra Del Festival Internacional de Cine "Nueva Mirada" para la infancia y la juventud. Se verán cortos y mediometrajes de distintas partes del mudno, tanto de animación como de ficción.

A las 16.30, en Centro Cultural General San Martín, Sarmiento 1551. Entrada: $ 2

Rabia Penúltimo fin de semana para ver la nueva película de Albertina Carri, *La Rabia.*

A las 22 (también los viernes) en Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada $6.

música



Banda de Turistas La banda indie toca en vivo y en dos horarios su disco debut *Mágico Corazón Radiofónico* (Estamos felices).

A las 21 y 23, en El Nacional, Estados Unidos 308. Entrada $12.

Dúo Prieto viaja al cosmos con Mariano: un encuentro con este dúo que enhebra rock, psicodelia y melancolía.

A las 22, en Plasma Piedras 1856. Entrada: $ 10.

Palmeras El grupo Las Amaro presenta su espectáculo *Frenesí de Palmeras*.

A las 22, en el Teatro La Máscara, Piedras 736. Entrada: $ 15.

Crónica de una niña sola

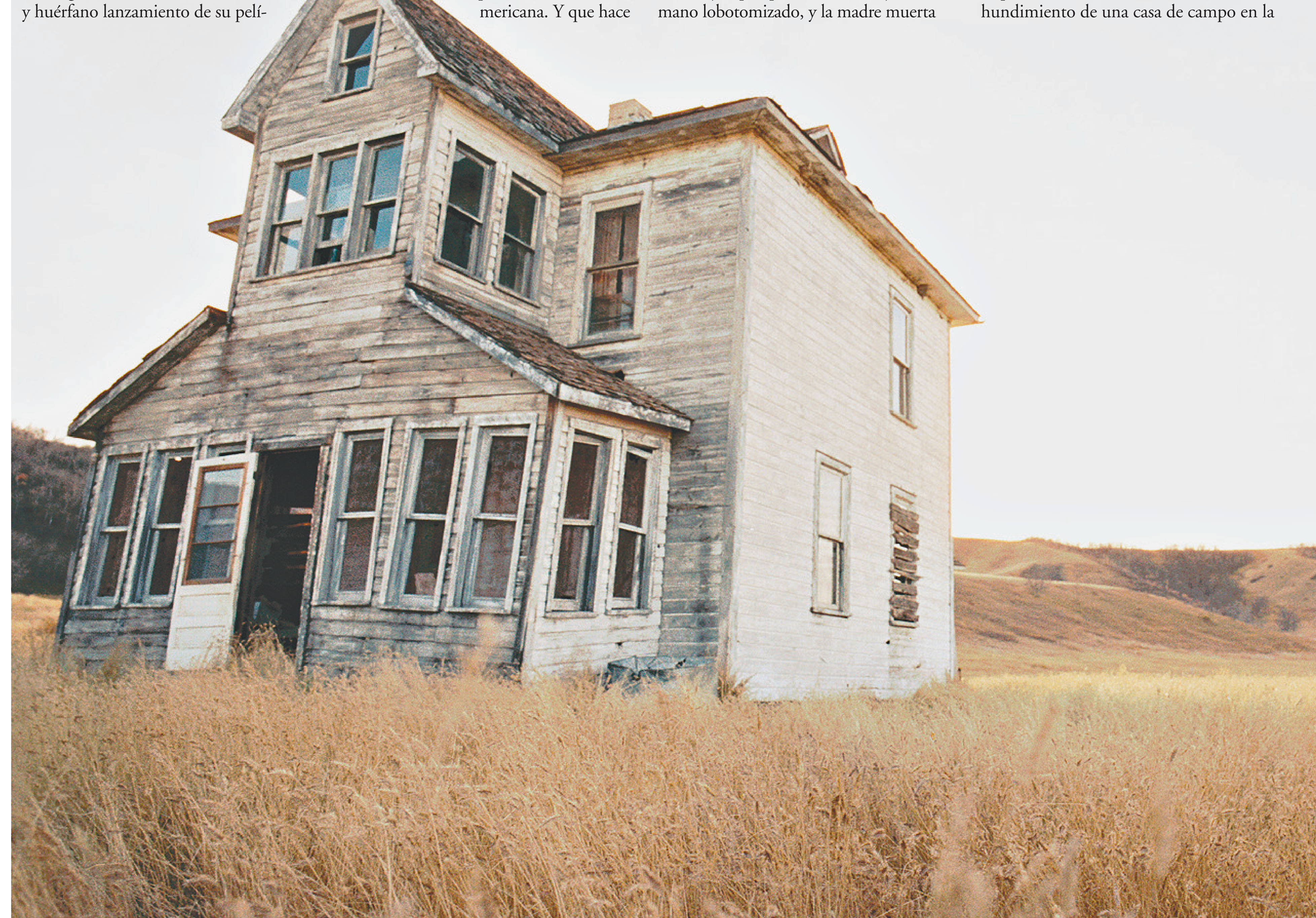
Una vez más, el díscolo Terry Gilliam elige la provocación y el privilegio de una mirada propia por sobre cualquier consideración comercial. Y así *Tideland, o Tierra de pesadillas* en su versión local, su último trabajo, oscuro, desenfrenado y castigado por la crítica –que se vio en el Bafici y se edita aquí directo a video–, es, según él mismo afirma, una cruza de *Psicosis* con *Alicia en el país de las maravillas*, de realismo y mundos imaginarios, en el Sur profundo de los Estados Unidos, entre mansiones, taxidermia y cabezas de Barbies.

POR MARIANO KAIRUZ

Dos años atrás, un par de éxitos y numerosos proyectos malditos después de *Brazil*, la película que lo convirtió en un "descastado" de Hollywood (a donde volvió a entrar y salir una y otra vez), Gilliam repitió el gesto del *artista contra los ejecutivos*. Su última película, *Tideland*, estaba a punto de estrenarse en Nueva York y su pequeño distribuidor norteamericano no se estaba esforzando lo suficiente para que el público se diera por aludido. Entonces Gilliam, viejo tirabombas, se calzó un cartel que decía "Realizador sin estudio, una familia que mantener. Dirijo por dinero", y salió a la calle a mendigar atención sobre el inminente y huérfano lanzamiento de su película. *Tideland* había sido producida por escasos 12 millones de dólares juntados de manera independiente, y filmada durante un prolongado alto en el montaje de su película anterior, *Los hermanos Grimm*. La interrupción de esa otra película se debió a desavenencias de Gilliam con los jefes de Miramax, que finalmente se la devolverían para que hiciera con ella lo que quisiera. *Grimm* se estrenó y no le fue muy bien, pero en el medio terminó de filmar esta otra película, más pequeña y más bien oscura, protagonizada por una chica de unos diez años. Que finalmente tampoco vio casi nadie en los cines y que quizás algún día llegue a ser un pequeño film de culto, pero que en su estreno fue duramente golpeada por la crítica norteamericana. Y que hace apenas unas semanas llegó sin pasar por los cines (aunque sí se vio en el Bafici), directo al DVD local, con el título *Tierra de pesadillas*.

Terry Gilliam la definió como una cruza entre *Psicosis* y *Alicia en el país de las maravillas*. Y hay algo de ambas en *Tideland*, pero no más que unos cuantos elementos más o menos conectados entre sí y referencias explícitas a la lectura del libro de Carroll. El punto de vista de la narración es el de esta nena, llamada Jeliza-Rose (Jodelle Ferland), quien para el comienzo de la película parece haberse dedicado a cuidar a sus padres heroinómanos (Jennifer Tilly y Jeff Bridges) más de lo que ellos la habrán cuidado a ella; al punto de prepararles las jeringas. A pesar de lo cual, Jeliza-Rose es una verdadera princesita que se las arregla para no perder la cordura ante la falta de atención y la soledad en la que vive, y ni siquiera ante la muerte, temprana en la película y por sobredosis, de sus dos padres. Antes de pasar al otro mundo, su padre recién enviudado la lleva a la casa de la abuela en medio del campo, en el sur profundo norteamericano; en el medio de la nada. Allí la nena seguirá recreando sus mundos de cuentos de hadas un poco tenebrosos, valiéndose de un auto desvencijado y abandonado, de cabezas de Barbies y de lo que tenga a mano. Y relacionándose únicamente con el cadáver del padre en descomposición (bastante a lo Norman Bates) y con sus nuevos vecinos: una mujer que quizá sea una bruja, su hermano lobotomizado, y la madre muerta de ambos, a la que también conservan, aunque cuidadosamente embalsamada. Gilliam lo filma todo en el grotesco que ha explorado desde siempre, y aunque la crítica norteamericana destacó su intención de incursionar en cierto "realismo" (una posibilidad que quizá no abordaba desde *Pescador de ilusiones*, de 1991), la verdad es que el relato pendula entre lo real –la gente, los lugares, los procesos físicos son más o menos factibles– y lo *no necesariamente* fantástico pero sí imaginario, que se funden en la cabeza de una nena con experiencias demasiado traumáticas que sobrellevar. Acá vuelve a recurrir al gran angular, la lente ligeramente deformante que Gilliam ha usado mucho en sus películas, pero especialmente en *Pánico y locura en Las Vegas*, su fallida *road movie* sobre el libro de Hunter S. Thompson que intentaba sumergir al espectador en la misma experiencia lisérgica de sus protagonistas. Pero este recurso, menos que proporcionarnos un punto de vista levemente desencajado, introduce una mediación, pone una distancia que parece volver todo su espectáculo mortuorio y aberrante en algo más digerible: como si nos dijera: "Así de torcido es como vemos *todo esto* el resto de nosotros, los que somos más o menos normales".

Y a la vez que la película encuentra una protagonista cautivante en Jodelle Ferland y, como siempre, Terry Gilliam es un talento capaz de generar imágenes impresionantes –convierte la escena del hundimiento de una casa de campo en la





El cuadro *Christina's World* (1948), del pintor norteamericano Andrew Wyeth, en el que se inspiraron tanto el novelista Mitch Cullin como Terry Gilliam para crear el mundo de Jeliza-Rose, la protagonista de *Tierra de pesadillas*.

misma tierra que la sostiene como si fuera un barco en el mar, en un cuadro de poder hipnótico–, parece no terminar de conectarse de manera sincera y sensible con aquello que constituye el corazón de su argumento. Como si no advirtiera o no le importara el hecho inexorable de que, por más que esta nena haya conseguido crear su propio refugio garantizándose alguna forma de supervivencia, no puede sino salir dañada de alguna manera de sus dramáticas experiencias. Gilliam ha dicho que su intención era contradecir el lugar común de "sentimentalizar a los niños", de considerarlos "criaturas frágiles": "Creo que son duros como uñas, que están diseñados para sobrevivir", dice. Pero al mismo tiempo incurre en otro lugar común que viene de la mano de aquél, y además doble: la idea de la pura inocencia, presuntamente viva en niños *y en* retrasados mentales. Hace vivir a Jeliza-Rose cosas terribles, y después no registra las consecuencias verdaderas de esas experiencias sino que se regocija en un presunto poder simbólico, mágico, de la imaginación, capaz de ponerla a resguardo de todo. Y se mete en terreno complicado cuando hace que ella y su nuevo vecino, amigo y compañero de juegos, se arrimen a su propia curiosidad sexual, pero luego los mantiene a raya, lejos de toda posibilidad de provocar un escándalo. Lo que no parece ser por miedo a tener que afrontar la polémica sino más bien porque lo que le importa son menos las angustias verdaderas de los personajes de *Tideland* que sus derivaciones más fantásticas y evasivas, su pura formulación visual y el encantamiento de superficies brillantes en los que asoma, pero nunca termina de revelarse el fondo oscuro y material, bien real, de las tragedias humanas que él mismo propone. R





Niños en el tiempo

La larga y cada vez más oscura tradición de literatura sobre niños rotos.

POR MARIANA ENRIQUEZ

Tideland es la adaptación de una novela del escritor norteamericano Mitch Cullen, editada en 2000, y que en su momento fue celebrada como una pieza central en el revival del gótico sureño, con ecos de "Una rosa para Emily" de William Faulkner (con esto se referían a la necrofilia) y los personajes de niñas soñadoras y valientes de Carson McCullers o Eudora Welty. Pero *Tideland* se inscribe en una tendencia literaria muy reciente que, en efecto, abreva en el gótico sureño tradicional, pero pone en el centro, como protagonistas, a los niños. Ya no se trata de la pérdida de la inocencia, sino de su pisoteo, su destrozo. Incluso de la afirmación de que los niños no son depósitos de inocencia, sino más bien agentes del caos, precipitadores de la maldición, víctimas propiciatorias. Y muchas de estas novelas tuvieron o tendrán destino cinematográfico. La más pegada al género tal como se entiende hoy fue *The Heart Is Deceitful Above All Things* (2005), dirigida por Asia Argento sobre la colección de cuentos de J. T. Leroy (también tomaba algunas cosas de su novela, *Sarah*, 2001). Los interesados en los *casos* de la literatura sabrán que Leroy se presentaba como un joven que en la niñez había sufrido abusos espantosos (su madre lo obligaba a tomar anfetaminas, travestirse y también prostituirse), con lo cual que tuviera la presencia de ánimo para poner sus experiencias por escrito era casi un milagro; lo cierto es que en realidad J. T. Leroy es el alter ego/seudónimo/criatura de la escritora Laura Albert, que intuyó el potencial marketinero de *ser* un ex niño abusado. ¿Escándalo moral o arte? Se sigue discutiendo. Mientras tanto, Peter Jackson (*El señor de los anillos*) lucha con la adaptación de *Desde mi cielo* (2002) de Alice Sebold (en el original *The Lovely Bones* o *Los hermosos huesos*), sobre una chica asesinada después de ser violada y desaparecida porque su asesino mantiene el cuerpo oculto, observa desde el cielo cómo su familia enfrenta el duelo. Ciertas buenas vibraciones de un texto en apariencia "esperanzador" (y muy hermoso) no pueden ocultar que, en el centro de todo, hay una nena muerta.

Los ejemplos se multiplican. Donna Tart publicó en 2002 la novela *The Little Friend* sobre el asesinato de un niño de nueve años que sólo es presenciado por sus dos hermanas, una de meses, la otra de cuatro años. Esta última es la que decide investigar el crimen ya crecida, y el principal sospechoso es un vecino taxidermista que, además, produce metanfetaminas en su trailer. Todo transcurre en la casa de las hermanas, una mansión sureña que supo ser cabeza de plantación antes de la Guerra Civil, donde la madre languidece por una depresión que no la deja salir de la cama y las tías se mueven entre antigüedades y terciopelos. En otra línea, Michael Kimball publicó en 2000 *The Way The Family Got Away: A Novel* (en castellano publicada por Tusquets como *Y la familia se fue*) sobre un grupo familiar de padre, madre y tres hijos que parten de viaje con sus escasas pertenencias hacia la América profunda. El problema es que de los tres hijos sólo dos –los que narran la novela– están vivos: el menor, un bebé, viaja en estado de cadáver dentro de ese auto macabro, tan claustrofóbico como el clásico cuarto de la loca en las novelas góticas, en una huida hacia la descomposición. Y, por último (y sólo porque es una novela tan buena que merece ser mencionada por sobre otras, muchas más, que se suben a la *onda*) está *Pigtopia* (Mondadori) de Kitty Fitzgerald, una fábula con final catástrofe, donde la tierna amistad entre un chico deforme/retrasado mental que vive oculto en un sótano con chanchos, y su vecinita (en plena pubertad rebelde), deriva muy lejos del mensaje de concordia y manos entrelazadas hacia un escenario de crimen con mutilación, encierro asfixiante y una denuncia que demuele toda idea de encanto y bondad depositada en los menores. Pero hay una vuelta de tuerca ambivalente, algo perversa. El gótico tradicional, de Faulkner o Flannery O' Connor, era demoledor: de algunas cosas no se puede volver, como le sucede a la familia del célebre cuento "Un hombre bueno es difícil de encontrar". Pero en muchas de estas nuevas novelas, esos niños sometidos a las peores pesadillas suelen sobrevivir, si no enteros, al menos funcionales. Algo de ese "final feliz" peligroso (porque implica que, si la recuperación es posible, por qué no aplicar la crueldad) quedó desnudo cuando se supo la verdad sobre J. T. Leroy: ese niño abusado espantosamente, que lograba sobrevivir, no existía. Es que es muy difícil reparar ciertos daños, ciertas tragedias; a veces, estas novelas potentes, con frecuencia literariamente brillantes, hablan de un consuelo imposible que obliga a pensar en un mundo fuera del texto. ¿Qué es eso irreparable a lo que refieren, y por qué hay tanta necesidad de sanación? R



LA CRUZADA DE

POR MERCEDES HALFON

Muchas de las personas que van a ir ver *The Pillowman* probablemente lo hagan motivadas por la genuina necesidad de ver a Pablo Echarri, un actor construido en la pantalla pequeña, un poco más de cerca. Ese es el principal atractivo de la mayoría de las obras del circuito comercial. Y no es poco, porque la lógica que funciona es casi la de un desafío deportivo: sin quitarles mérito a las actuaciones que se ven en televisión, los actores de la tele en el teatro tienen que demostrar algo más, estar ahí de verdad, en un acontecimiento único. Acceder a ese rostro –el de *Resistiré*, el de *Montecristo*– es algo así como recuperar su aura, compartir con él un mismo espacio, sin intermediación alguna.

The Pillowman se hace plenamente cargo de esta necesidad comenzando con el mismísimo Echarri en penumbras, con los ojos vendados, en un cuarto lúgubre y vacío, que lo tiene indefenso, solo, descubierto a la mirada curiosa de los espectadores.

Pablo Echarri compone a un escritor de cuentos infantiles que suelen terminar con la muerte de los protagonistas. Y los policías que lo interrogan, en esta pieza asfixiante del dramaturgo irlandés Martin McDonagh, están buscando a un asesino de chicos que asuela la ciudad, y el escritor macabro es el principal sospechoso. Con un elenco impecable que está a la altura del riesgo de estrenar una pieza tan impredecible en la calle Corrientes.

Hay que decir que la obra es una versión local de un texto de Martin McDonagh, un autor irlandés que viene con mucho ruido de ser estrenado en otros circuitos comerciales del mundo: primero en el Royal Theatre de Londres, y luego en Broadway, donde recibió muy buenas críticas e importantes premios. La dirección de la puesta está a cargo de Enrique Federman, que viene de otras obras de éxito (cómicas, hipergestuales todas); al elenco se suman el experto en monstruos queribles Carlos Belloso, Vando Villamil y Carlos Santamaría.

Dark Room

La obra –a nuestra versión se le agrega el poco sugerente subtítulo *El hombre almohada*– transcurre en un país imaginado bajo un gobierno dictatorial. Un escritor (Echarri) es interrogado por dos detectives (Villamil y Santamaría) acerca de su literatura. El escritor es experto en cuentos, ha escrito miles aunque, salvo por algunas ignotas revistas literarias, no han sido editados aún. Son todos crueles retratos de niños que sufren y son maltratados por su familia, o por algún revés imprevisto del destino. En clave de fábulas moralizantes sobre la maldad del mundo, estos cínicos y morbosos relatos transcurren en un clima de infantil oscuridad y concluyen la mayor parte de los casos con muertes horripilantes. Los policías insisten intrigados: ¿por qué alguien querría escribir esas historias? ¿Qué mente retorcida pergeña algo semejante? La pregunta es por la relación entre la vida y la obra del personaje, pero rápidamente revela tener causas más acá de la teoría literaria: han ocurrido asesinatos de niños en la ciudad, y toda esa hostil conversación forma parte de una investigación policial que busca descubrir si el protagonista está involucrado.

El último elemento dramático en sumarse es la contundente aparición del hermano del escritor, un retrasado mental bastante más astuto de lo que demuestra en un principio, que además es el primer lector y más ferviente fan de los cuentos en cuestión. "El del chanchito verde" o "El del pequeño Cristo" suplica, entre tics y ademanes de lo más extraños. El personaje parece estar construido a la medida de Belloso: oscilando entre lo tierno y lo revulsivo, el actor se arma pequeños espacios donde poner el cuerpo al servicio de la deformidad. El encierro, los interrogatorios y los policías van forzando el encuentro entre los hermanos, y la revelación del pasado de ambos, que es mucho más escalofriante que el peor de los relatos imaginados.

Teatro > *The Pillowman*, con Pablo Echarri y Carlos Belloso

LOS NIÑOS

Otro tema

El espectáculo tiene un intervalo en el medio que, además de que la gente consuma algún comestible –bueno, el teatro comercial es así–, parece seguir la hipótesis de dar un respiro a los espectadores. La obra, con la excusa de relatar los cuentos del protagonista, avanza hacia zonas de una densidad considerable: algo hay que recuerda los nada infantiles cuentos para niños de Roald Dahl, pero con más perversión psicológica. Como si el cuento más oscuro de Dahl fuera filmado por un Tim Burton sin las pretensiones multitarget de *Charly y la fábrica de chocolate*.

Todo esto es bastante raro para el teatro comercial. Porque otro atractivo, igual de importante que ver a los actores del *star system* local desplegarse "sobre las tablas", es el tratamiento de ciertos temas casi de moda que se introduce en estas obras. La locura de los trabajos en el mundo contemporáneo en *El método Grönholm*, la locura con la belleza de los cuerpos en *Gorda*, la locura de los matrimonios modernos en la más vieja *Pequeños crímenes conyugales*. Siempre lo que está de fondo es "un tema" del que hablar –herencia tal vez del teatro post-dictadura, o de la televisión post-dictadura– en el teatro, para seguir hablando fuera de él, en algún restaurante de las inmediaciones. Pero, ¿cuál es el tema de *The Pillowman*? ¿Las impensables consecuencias de las perversas relaciones familiares que nos impone nuestra infancia? ¿Los límites de la literatura en la vida de las personas?

Nada parece ser lo suficientemente claro, ni tranquilizador, ni costumbrista, ni popular, como para convertirse en el centro de la obra. Ese es el mérito de *The Pillowman*. Correrse de lo predecible, inquietar.

Nada parece ser lo suficientemente claro, ni tranquilizador, ni costumbrista, ni popular, como para convertirse en el centro de la obra. Ese es el mérito de *The Pillowman*. Correrse de lo predecible, inquietar.

De moda

Hay que reconocer que la obra funciona por donde no se lo espera: Echarri se muestra completamente diferente a los papeles en los que se lo suele ver, débil, sumiso pero digno, golpeado pero elocuente, y con la energía necesaria para sostener un escenario solo, únicamente hablando, contando el cuentito de su infancia estremecedora. El resto de los actores está bien, Belloso hace lo brillante de siempre con dedicación. El texto es una perfecta estructura llena de puntos de giro, de reveses de trama, de datos que resignifican todo lo anterior, manteniéndonos atentos e intrigados. A todos estos valores, sin embargo, los cubre una frialdad que no logra la conmoción a la que parecía apuntar todo: entre medio de los textos, de los momentos de actuación eficaz, falta esa vitalidad que hace que las obras sean algo más que gente hablando desde un escenario, por más interesante que sea lo que digan. Está todo tan controlado, tan cuidadosamente plano, que por más que suceda lo peor, nada parece suceder en serio. Tal vez la obra sólo puede avanzar hasta sus propios límites. R

The Pillowman, miércoles y jueves a las 20.30, viernes y sábados a las 21, domingos a las 19 en el teatro Lola Membrives, Corrientes 1280.



COLORES

Quizá las imágenes más emblemáticas de Juan José Cambre sean esas vasijas que pintó obsesiva, amorosa y extáticamente durante casi una década. Sin embargo, en los '80, como parte de la movida under artística que explotó en Buenos Aires, pintó obras estridentes, dibujó sobre recortes de diarios y expuso cuadros con inesperado rastro político. Después vinieron las vasijas, el monocromo, lo conceptual, la exploración de las posibilidades de la pintura. Hoy, con pinturas salpicadas de lunares, Cambre vuelve a correrse, siempre en busca de un modo de expresión propio que escape al estereotipo de los modos de expresión propios. A continuación, el mismo Cambre habla de ese trayecto que puede verse en la muestra antológica que acaba de inaugurar en el Recoleta.

POR INES KATZENSTEIN

Mirando las obras de los inicios de tu carrera, hacia fines de los 70, se vuelve evidente que en ese momento tu concepción del arte se definía fundamentalmente en términos de "expresión". Hoy, treinta años después, no pareciera quedar mucho de ese mundo. ¿Estás de acuerdo?

–La pintura cambió mucho como idea. Coleridge dice que la fe poética es la suspensión momentánea de la incredulidad. En los 80, esa suspensión creo que se producía a través de la voluntad y la práctica de la pulsión interna del artista: yo quería que el cuadro lograra oscurecerte el ánimo. Esto forma parte de lo que llamo un arte expresivo –aunque en el fondo no crea que esa expresión se transmita o se logre–.

Hoy todo el espectro de elementos plásticos que constituyen el gesto pictórico –por ejemplo, la velocidad o la soltura de la pincelada– se perciben como convenciones e incluso, a veces, como clichés de la expresividad. ¿Cómo se sentían en ese momento?

–Era una situación que estaba sucediendo: acontecía. Posteriormente se puede transformar en un cliché. Es lo mismo que ocurre cuando mirás fotos viejas: en esas fotos uno está más joven, y la mirada sobre la juventud es admirativa pero también puede ser cruel; y en esta mirada respecto del arte de los 80 se puede ser cruel, pero también se puede tener admiración por esa independencia respecto de un "establecimiento informativo", es decir, por un bagaje de información establecida y posteriormente aprovechada como prejuicio. No sólo existe una edad de las personas, sino también una edad de las situaciones.

¿Qué pintabas en 1979?

–Hacía poco que me había recibido de arquitecto y pintaba como un arquitecto, regido por la línea de las herramientas que se usan para el dibujo técnico: fundamentalmente, la retícula y la perspectiva En mi muestra del 79 todos los cuadros tienen un esquema geométrico regulado.

En aquellos años trabajabas a partir de fotos de personajes de diarios que ibas pintando, corrigiendo, pintando y corrigiendo, hasta que quedara un resto de la figura, el dibujo desdibujado. ¿Cómo relacionás ese proceso con el largo preparado de capas de color que está en la base de tus obras monocromáticas más recientes?

–Es muy parecido al proceso actual. Siempre usé fotos como punto de partida, objeto de copia o estructura del cuadro. Es decir, siempre partí de algo plástico ya elaborado. Tal vez eso es lo que quiero decir cuando te cuento que junto todos los catálogos de Carrefour y de Jumbo porque me resultan de un nivel estético muy alto: me parecen objetos plásticos bellos; puntos de partida, elementos que están pidiendo intervenir o ser intervenidos. Por otro lado, en los 80 no usaba retroproyector, como sí uso hoy; la idea de reproducir me parecía el demonio. Como no tenía otro remedio, cuadriculaba la tela y copiaba la foto en la cuadrícula. La copiaba a bulto –el detalle nunca sale con la misma gracia, porque la cuadrícula de alguna manera rigidiza las cosas–. Entonces aparecía un nuevo atractivo y, así, todo el trabajo de elaborar la copia de la imagen era una lucha entre los distintos atractivos plásticos que iban apareciendo. Era muy difícil precisar cuándo la obra estaba terminada; son cuadros que tienen su gracia en esta cosa de que están en el camino de ser hechos y de que el gesto es parte de la obra, entonces, ¿cómo vas a eliminar el gesto?

Durante los '80 tu obra está realizada a partir de fotografías de los diarios. ¿Qué característica tenía que tener una imagen para que la eligieras como base para un cuadro?

–Eran figuras que ya estaban en una forma o en una posición tal que de alguna manera uno diría que el cuadro estaba presente, "hecho" en la foto previamente. Cualquier foto podía servir. Las sacaba de los lugares más diversos.

Sobre todo para los artistas politizados, en esos años el diario era una fuente muy importante de donde sacar imágenes que de una manera bastante directa determinaban el contenido de la obra. ¿Cómo te vinculás con ese concepto de la foto como documento?

–Estoy seguro de que en un mismo diario habría alguna foto en primera plana usada por [Carlos] Gorriarena, y otra en una página cualquiera usada por mí. Pero esto tiene que ver con que, más que en el arte con voluntad política, confío en la capacidad política del arte.

¿Cómo sería esta capacidad?

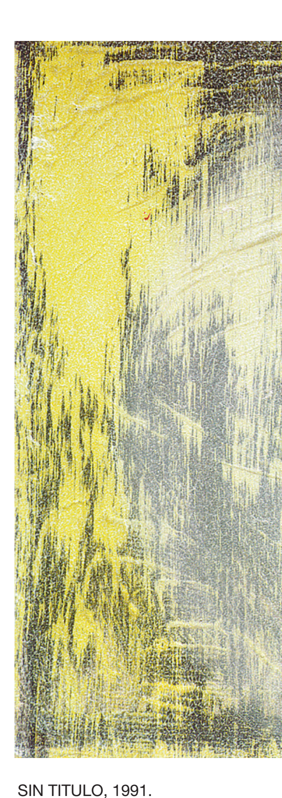
–Es lo revulsivo, lo complicado, lo chocante, lo modificatorio. Te doy un ejemplo: por más que sus cuadros no incluyan el paraguas de Rucci, para mí [Eduardo] Stupía logra un efecto político.

Como las figuras sin cara en tus cuadros de ese entonces...

–Exacto. Lo que sucede en mi caso es que


BETINA, 1982.


FIGURA, 1986


SIN TITULO, 1991.



mi etapa de sufrimiento postadolescente coincide con el Proceso y se parece. Pero si hubo una relación con esas imágenes no fue voluntaria; nunca me propuse hacer un arte que sirviera para que la gente reflexionara sobre la situación política, aunque ésta me preocupara. En esa época tenía la idea de que un buen cuadro logra crear un punto de duda en la zona a la cual llega habitualmente, que es la de alto nivel socioeconómico. Entra como objeto en la zona de lujo y crea un punto de duda que es benéfico en el sentido social. En ese ambiente el arte es siempre una alteración, porque no permite cristalizarse en una tranquilidad silenciosa.

¿En qué momento la idea de la gestualidad como expresión empieza a aplacarse? ¿En los cuadros de líneas verticales de 1987-1988?

–En el '86 dejé el óleo por el acrílico y en ese cambio la figuración dejó de tener sentido, no sé muy bien por qué. Así que empecé a hacer lo que yo llamaba "paisajes", que eran pinturas a rayas. En esos años, entre el '87 y el '88, aparecen también los dameros... que se perdieron casi todos.

... y después toda una serie de trabajos sobre la mirada, con palabras escritas que califican el modo de la obra, como uno que decía "dudosamente". En ambos casos –en los cuadros con textos y en los dameros–, desaparece la pincelada liberada; parecieran responder a una búsqueda distinta...

–Esa época, que Carlos Espartaco, en un artículo del '89, llamó "transición", y que va desde el '86 al '88, es un período de imágenes oscuras y también de mucha producción. Los cuadros tienen palabras escritas o títulos larguísimos; pinté dameros, rayas horizontales o verticales, retratos de amigos y de mis hijos, autorretratos y muchísimas veces pinté cuadros encima de otros; además llevaba un fichero de "ideas plásticas" en témpera. En esos años hice dos muestras muy diferentes en lo de Jacques Martínez: en una trabajé con la cuadrícula y el damero, y caras que en vez de ojos tienen más caras; y en el '88 lo hice con las líneas: paisajes. Es un momento de insatisfacción que se cortó por la aparición de la vasija. En el '88 también pinté un cuadro oscuro, casi todo negro...

En una entrevista que te hizo Alan Pauls, contás que fue Adriana Rosenberg quien te incentivó para que desarrollaras una serie de pinturas de vasijas para la muestra inaugural de su galería...

–La apertura de la galería Adriana Rosenberg iba a ser con una muestra mía, con obras de pequeño formato, para que costaran 500 dólares. Pero el problema era que la imagen de paisajes que yo estaba haciendo en ese momento no funcionaba en esa escala. Así que me puse a pintar un pote –uno de esos potes en los que yo mezclaba colores–. A Adriana le gustó mucho y me dijo que por qué no seguía pintando eso. Era 1989: mi primera muestra de vasijas.

¿Qué sentido tuvo para vos el largo itinerario de cuadros de vasijas que pintaste hasta 1999?

–Una sistematización de la práctica pictórica. Yo venía "gritando" de una manera expresionista, representando distintos motivos de un modo que ratificara un estilo, una forma de pintar, un trazo reconocible, incluso una fama. La expresividad tenía que ver con el estado de ánimo. En la nueva etapa, la expresividad se enfrentaba a un punto fijo muy notable. Al tener la vasija allí, la situación que se planteaba era semejante a ser un asistente de mí mismo. Y con este punto fijo las variables que se empezaron a abrir fueron muchas.

Con la repetición llegaste a definir algo así como un estilo, aunque éste sea en cierta forma la negación del estilo.

–El tema del estilo es difícil. Con la repetición de la vasija logré una cosa muy importante, que es la concentración. Hugo Petruschansky decía que esa atadura a un objeto pone el foco exclusivamente en la pintura. Es el universo de la contemplación, del mirar, del qué entendés y qué podés hacer con lo que tenés, sin buscar. Lo interesante es hacer lo mismo, y después darte cuenta de que no es lo mismo. Allí está la fruición, en la re-creación, en concentrar, dejar fijo.

Eso tiene que ver con otra idea que aparece varias veces en las entrevistas que te hicieron a lo largo de los años, que es la de la pintura como trabajo: una tarea absolutamente manual y casi automática que te devuelve placer intelectual. Incluso mencionás al pintor de paredes como a un referente...

–Es una idea que no pertenece a este momento, hoy perdió el aura que tenía para mí, pero es algo relativo a lo que decía Aristóteles acerca del pensamiento manual... Es una manera de pensar.

¿Cómo fue el proceso o la decisión de corte con las vasijas como motivo único de la obra?

–En 1999 desaparecen, y es de dos maneras a la vez. Fue a través de dos obras que representaban la misma vasija: en una la vasija se perdía o se fundía en un color: azul de manganeso; en la otra, el cuadro era un color plano que tapaba la vasija, excepto en el centro, donde quedaba un lunar blanco sin cubrir. La vasija apenas se veía como pentimento. El tema fijo de la vasija se cerró y empecé a pintar lunares. Y con los lunares, paisajes que para mí son una paráfrasis de la fotografía.

Para terminar, quisiera insistir en un tema que creo que quedó inconcluso. ¿En qué sentido considerás que tu pintura sigue siendo expresiva, teniendo en cuenta que en tu trabajo actual no hay más gesto, ni más emoción; que hay un tema predeterminado y que casi no hay relación con el espacio? ¿Ese pensamiento manual del que hablás en relación con el trabajo físico de pintar es algo sólo inherente al proceso, o pensás que se transmite, que se percibe en el cuadro terminado?

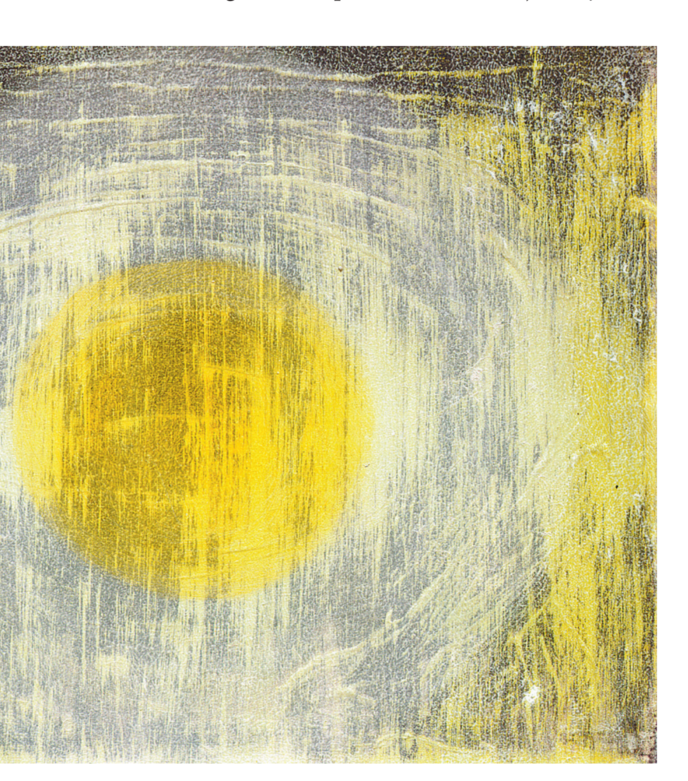
–Está en el cuadro, absolutamente.

¿Sería algo invisible, del orden de la "energía"? Porque tus cuadros en algún punto tienen una apariencia (falsamente) industrial...

–Siempre pensé que la expresividad aparece en la obra, pero no sé cómo explicarlo. Lo cual es una contradicción muy grande con respecto al hecho de que cuando uno de mis cuadros parece un hule, me siento feliz. Es un problema. Ⓡ

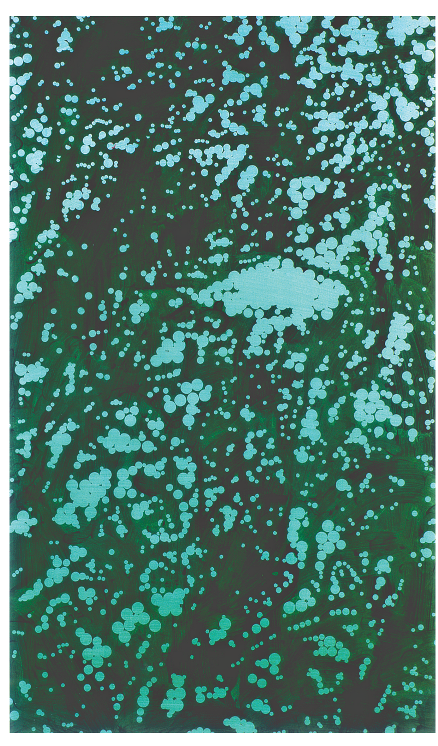
Juan José Cambre: Espectadores de la laguna
Muestra Antológica
Sala Cronopios
Centro Cultural Recoleta
de lunes a viernes de 13 a 20 hs.
Sábados, domingos y feriados de 10 a 21 hs.
Hasta el domingo 3 de agosto

Esta entrevista es un fragmento de la incluida en el espectacular libro Cambre*, recién editado por Vasari y presentado el jueves pasado en el marco de la muestra.*





SIN TITULO, 1998.



SIN TITULO, 2008.

INEVITABLES

teatro



Tualet

Es un espectáculo de danza basado en un dispositivo de video y objetos (baño químico, techos y pantallas dinámicas y paredes móviles) que generan microescenarios, segundas realidades y paisajes que trasmutan constantemente, donde dos bailarines superpoderosos caen sin hallar un lugar de reposo creando un lenguaje físico extremo y vertiginoso. Una experiencia perceptiva, donde espacios muy disímiles conviven simultáneamente y la mirada puede trasladarse de un baño a un patio, a un ascensor y así, construyendo nuevos mundos. Por el grupo JOB, dirigido por Juan Onofri Barbato.

Viernes a las 23, en el Espacio Callejón, Humahuaca 3759. Entrada: $20.

Las mujeres de los nazis

El dramaturgo Héctor Levy-Daniel decidió realizar una investigación cuyo tema sería el período del nazismo desde la perspectiva de las mujeres que hubieran tenido una relación estrecha con el régimen o con sus dirigentes. Esta investigación estuvo guiada desde el inicio por la intención de usar el material obtenido para la escritura de obras teatrales. El resultado fue una trilogía. Las piezas son elaboraciones ficcionales de hechos y personajes que existieron en la realidad: Magda Goebbels tuvo un amante judío antes de convertirse en la primera dama del Tercer Reich; Irma Grese fue ayudante de Mengele en Auschwitz y fue ejecutada por el verdugo Albert Pierrepoint; Geli Raubal fue el gran amor de Hitler.

Sábados a las 20, en el Patio de Actores, Lerma 568. Entrada: $30.

música



Learning To Crawl

"No soy la tipa que solía ser/ tengo un hijo, cumplí 33", canta Chrissie Hynde en "Middle of the Road", el tema con el que abre *Learning To Crawl* (1984), el tercer álbum de los Pretenders, el encantador disco con el que el cuarteto se reinventó a sí mismo, después de perder a la mitad de sus integrantes. A casi 25 años de su edición original, acaba de ser reeditado con varios bonus tracks. El mismo tratamiento obtuvo *Get Close* (1986), el álbum siguiente del grupo. Pero *Aprendiendo a gatear* —tal la traducción del título original— es el que importa, el que terminó de situar al grupo, después de haber conseguido un lugar propio dentro del mundo del rock, como estrellas con luz propia. Atención a los poderosos bonus en vivo, como "My City Was Gone" o el cover de "Money".

Canto a Dios

Apenas cinco temas —dos de ellos, los que abren el disco, ya clásicos en su repertorio— para el último trabajo del gran pianista cubano Chucho Valdés, el hijo del legendario Bebo, cuyo nombre refiere a los daños causados tres años atrás por el Huracán Katrina, en un pedido para que no suceda jamás una catástrofe igual. Acompañado por la Orquesta Sinfónica y el Coro Nacional de Cuba, Valdés fusiona el jazz con la música sinfónica en un tributo a la ciudad de Nueva Orleáns, el río Mississippi y Africa, en un álbum que acaba de recibir su edición local.

dvd



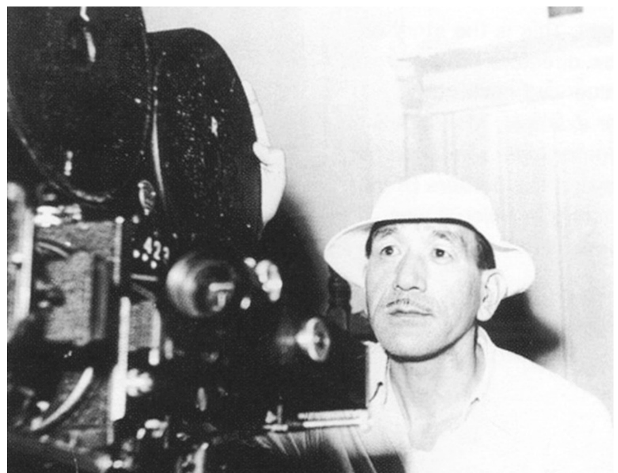
Z

Una de las películas rabiosamente militantes de fines de los '60 y principios de los '70 con las que el director griego Constantin Costa-Gavras (*Estado de sitio*) cimentó su reputación, *Z* no necesita mayor presentación. Adaptada por el propio realizador junto a Jorge Semprún de la novela de Vassili Vassilikos, narra el asesinato, en 1963, de Gregorio Lamrakis, el líder de la oposición política en Grecia, y la investigación que reveló que lo que se había presentado oficialmente como un accidente fue en realidad un terrible crimen político a cargo de una organización clandestina de ultraderecha. Ahora, casi cuarenta años después de su estreno, puede volver a verse como un alegato sobre su época, a la vez que seguir disfrutándose como el thriller de suspenso que Costa-Gavras supo diseñar hábilmente con las actuaciones de Yves Montand, Irene Papas y Jean-Louis Trintignant.

Belle de jour

Probablemente la mejor película erótica de la modernidad cinematográfica sea este film de Luis Buñuel, con guión propio y de Jean-Claude Carrière sobre novela de Joseph Kessel, que ya tiene cuatro décadas. Las fotos de la por entonces muy joven y muy hermosa Catherine Deneuve —como Séverine, la correctísima esposa de un médico, que trabaja en un prostíbulo exclusivo de París pero sólo de día— desnuda de espaldas o atada a un árbol, ya se convirtieron en íconos inconfundibles, que remiten a su relato de represión y liberación. La flamante edición local en dvd no trae extras interesantes, pero se ve mejor que nunca.

cine



Ozu desconocido

Todo un evento, para el público general y para cinéfilos curtidos: once clásicos inéditos en Argentina de uno de los mayores realizadores de la historia del cine, en copias en fílmico. Si Yasujiro Ozu tiene una obra (más de 50 películas en cuatro décadas) todavía insuficientemente vista, especialmente raros son estos títulos tempranos. Algunos de su etapa muda (*Días de juventud*, comedia de 1929 sobre dos amigos de la universidad enamorados de la misma mujer; *He reprobado, pero..*, melancólico retrato de la vida estudiantil en 1930); un corto documental de promoción cultural (*La danza del león*, 1936); un drama de la posguerra sobre un niño abandonado en los barrios pobres de Tokio (*Memorias de un inquilino*, 1947); y entre otros, el penúltimo film de su carrera: *El otoño de la familia Kohayagawa*, de 1961.

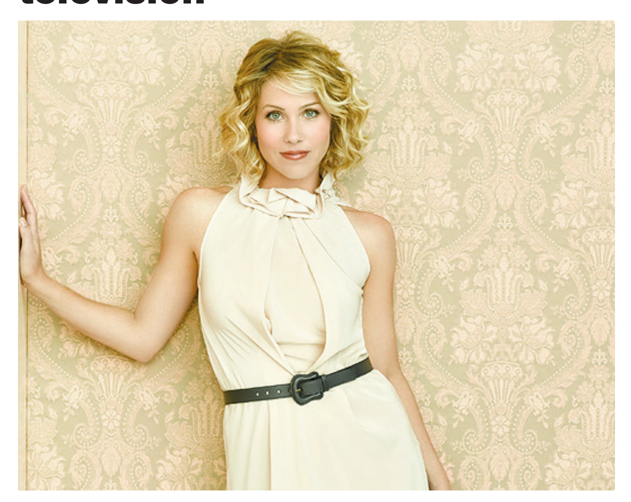
Del viernes 1º al domingo 10 de agosto, en la Sala Lugones, Av. Corrientes 1530.

Cine bajo techo

Empezó ayer con la proyección de *Edmond*, de Stuart Gordon, pero todavía es posible ver los cinco títulos restantes de este ciclo de proyecciones de dvd ampliados, de títulos cuidadosamente seleccionados: esta tarde es el turno de *Be With Me*, historias de amor entrelazadas, del singapurense Eric Khoo; el sábado que viene *La nube errante*, del gran Tsai Ming-liang y luego *Ayer otra vez*, de Johnnie To; la iraní *Offside*, de Jafar Panahi y, a modo de preestreno, *Climas*, del director turco Nuri Bilge Ceylan.

Sábados a las 17 y domingos a las 16, del 26 de julio al 10 de agosto, en Ciudad Cultural Konex, Sarmiento 3131.

televisión



Samantha Who?

La premisa de esta sitcom que ya va por su segunda temporada era prometedora: Samantha despierta amnésica de un coma de ocho días para descubrir que, antes de ser atropellada por un auto, era una verdadera cretina egoísta. Y ahora tiene la oportunidad de reinventarse y mejorar. El problema era cómo sostener este argumento por un tiempo prolongado, y lo cierto es que, aunque algunos capítulos no están del todo logrados, la serie suele salir bien parada merced a la gracia absoluta de Christina Applegate, que fue la adolescente quemada —pero siempre *con onda*— de la inolvidable *Casados con hijos* durante once años, probó suerte en el cine y finalmente volvió al medio en el que parece moverse con mayor comodidad.

Lunes a las 21.30 con repeticiones los domingos a las 16.30, Por Sony.

Descubriendo obras maestras de la música clásica

Estreno de este mes, esta serie promete extenderse desde el Barroco hasta la actualidad, a través de 20 piezas esenciales, combinando material documental e introducciones didácticas sobre las obras presentadas. La interpretación de las piezas presentadas estará a cargo de, entre otras, las Orquestas Filarmónicas de Berlín y de Viena. El próximo jueves estará consagrado a Gustav Mahler y su *Sinfonía Número 5* (1903), interpretada por la Lucerne Festival Orchestra, dirigida por Claudio Abbado, y a Igor Stravinsky y *La Consagración de la Primavera* (1913), por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Bernard Haitink.

Jueves a las 21, Por Film & Arts.

ESCUCHA RADIO ONLINE por Juan Andrade

Viaje a otra época



Fanático de la música de mediados del siglo pasado, Fabián Dellamónica atesora y alimenta una colección de discos de aquella época. Conocido por su trabajo como DJ en boliches como Rumi y en fiestas como Compass, cuando se le ocurrió subir algunas de esas canciones añejadas a su página de MySpace recibió mensajes donde le pedían más material. “Entonces decidí armar mi propia radio *online*, porque es una música que no se puede escuchar en otro lado y, evidentemente, hay gente a la que le gusta”, comenta. Así fue como en junio pasado comenzó a transmitir Radio Royale. Primero, claro, tuvo que familiarizarse con programas tutoriales como el *dreamweaver*. Y, más tarde, contrató un servicio de *streaming*, que es el que permite que varias personas (25, en este caso) sintonicen al mismo tiempo la emisora virtual. En apenas un mes, por momentos la capacidad alcanza el límite. Y a su casilla de correo llegan comentarios y agradecimientos procedentes de España, Italia y hasta Japón.
Desde las fotos onda *sixties* que ilustran su página, Radio Royale se plantea como un viaje a otra época o lugar. Su mundo imaginario se nutre de bandas sonoras de películas de espionaje, de aventuras retrofuturistas o de pornosoft italiano. Martini en mano, uno puede soñar con un día de playa mientras suenan Serge Gainsbourg, Jeanne Moreau y France Gall o, en su defecto, una sucesión de grupos de chicas producidos por Phil Spector. Dellamónica musicaliza bloques de aproximadamente una hora a partir de un denominador común estético. Música ye-ye y cha-cha-cha, pero también algo de bossa nova, jazz de los ‘50, psicodelia y folk condimentan la programación. ¿Alguien habló de *lounge*? “Puede ser una definición”, acepta su director. Y sintetiza: “La idea básicamente es compartir los discos que pongo en mi casa”.

www.radioroyale.com.ar

Espíritus libres



Los fanas de *Lost* se pueden dar una panzada de asociaciones libres en torno de la idea de “isla” en la emisión número 74 de *Servicio de lunch*: desde una versión electrocumbiera y en castellano de “La isla Bonita” a evocaciones de Gilligan, Tatú y otros personajes de aquellas pioneras fantasías insulares televisadas. Al igual que el resto de los ciclos de unaRadio, *Servicio de lunch* tiene un horario de emisión pautado (los martes a las 20, en este caso), pero también se puede acceder a su grabación online, o si no bajarlo en formato *podcast* y escucharlo en un reproductor de Mp3 o en un celular.
Si algo distingue a unaRadio es la producción de programas y formatos radiales tal vez conocidos, pero con una fuerte impronta personal. Nicolás Cohen, su creador y responsable, la define como “un medio libre para publicar y discutir ideas y música, sin presiones de ningún tipo. Ni siquiera tienen que ser ideas populares, no importa que un programa sea escuchado por dos o por cincuenta personas. Por tener bajos costos, no necesitamos depender de auspiciantes y, de hecho, los evitamos por regla, para mantener nuestro espíritu libre”.
El staff de la emisora está integrado por una veintena de *radioaficionados* versión 2.0 que, con una frecuencia semanal, conducen sus respectivos ciclos. Entre ellos se anotan el director de cine Ezequiel Acuña (encabeza *Excursiones* los lunes a las 21), el ilustrador Augusto Costhanzo (*Algo se tiene que llevar*, los viernes a las 20) y el poeta y disc-jockey Nicolás Bedini (*El monte análogo*, domingos a las 20). Y también se emiten *Operación escuchar* y *FMp3*, que originalmente salen por FM La Tribu. ¿Los programas tienen algún denominador común? Cohen sintetiza: “Amateurismo, grandes cantidades de energía, ganas de contar otras cosas y de otras maneras, cierta desfachatez y la necesidad de expresarse”.

www.unaradio.com.ar

A pedido de los oyenautas



Según cuenta una leyenda que anda dando vueltas por la red, después de terminar sus estudios en medicina y física cuántica por correspondencia, el Dr. John Key fracasó en varias ocupaciones, hasta que un buen día por fin se le prendió la lamparita: “Vanguardista, conceptual, libre de influencias malsanas y atendida por sus propios dueños, la creación del Dr. John Key está cambiando la forma de escuchar radio. Su nombre es *Shhh!*, una radio para escuchar en silencio”.
La antena se alimenta de una discoteca que va de la era del vinilo a los MP3 más actuales, propiedad del productor televisivo Juan Pablo Gauthier. Desde la mañana temprano hasta última hora de la noche, él mismo se ocupa de musicalizar en vivo mientras atiende online, vía Messenger, los pedidos de los *oyenautas*. La dirección shhhradioenvivo@hotmail.com funciona, entonces, como una especie de línea directa con la audiencia. Los jueves y viernes por la tarde es el turno de los concursos: los que contestan correctamente a las consignas, suelen recibir flores a manera de premio.
Las emisiones comenzaron en marzo pasado y, a la fecha, *Shhh!* acumula unas 12.000 visitas en total. Un promedio de 200 personas se enganchan a diario con su propuesta, mientras trabajan o pasan el rato frente al monitor de sus respectivas computadoras. Entre ellas nada menos que Debbie Harry, la cantante de Blondie, que mandó un mail diciendo que le gusta la música que pasan. La lista de temas rota permanentemente e incluye propios como Frank Sinatra, John Coltrane, Jimi Hendrix, The Clash y Foo Fighters. Según Gauthier, no hay fórmulas o misterios que expliquen por qué siempre hay alguien del otro lado: “No creo que *Shhh!* sea original. La idea es que puedas escuchar buena música, pero sin el ingenioso de turno hablando entre canción y canción”.

www.shhhradio.com



Luchadores de sumo comiendo helado en un intervalo. Estadio de Sumo de Tokio.

Hay una irónica y gran discrepancia entre cómo quieren verse los japoneses y cómo se los ve desde afuera.
Kenzaburo Oé,
discurso al recibir el Premio Nobel



Día del Niño en Hiroshima.

Los japoneses saludan siempre y necesariamente con una sonrisa falsa.
Hisayasu Nakagawa,
Introducción a la cultura japonesa

Del otro lado



Hiroshima.

Saca de su kimono una bolsita de amuletos que llevaba colgada del pecho.
Monzaemon Chikamatsu,
Los amantes suicidas de Amijima



Día del Niño en Hiroshima.

Mientras afeitaba la nuca de Yumiko, se enamoró de esta mujer que es en sí misma tan parecida a una navaja.
Yasunari Kawabata,
La pandilla de Asakusa



Peluca en una vidriera del barrio de Akiabara, en Tokio.

Aquí no se necesita mirar demasiado. Siempre se encuentra gente disfrazada.
Yasunari Kawabata,
La pandilla de Asakusa



Holly Golightly en un negocio de la isla de Miyashima.

Pensé que debía de ser tremendamente ingenua para no ser consciente de la perversidad en que iba envolviéndose.
Natsume Soseki,
Kusamakura, *Almohada de hierbas*

Geishas en las paradas de colectivos, luchadores de sumo tomando helado, máscaras, sofisticada comida artesanal frente a locales de chirimbolos electrónicos, atuendos tradicionales conviviendo con rascacielos: no es ninguna novedad que Japón es un paraíso del desconcierto para el ojo occidental. Pero sí es novedad lo que se ve cada vez que alguien mira con atención. Por eso, Esther Cross estuvo allá y volvió con un puñado de imágenes. Como yapa, las ilumina con pasajes de libros japoneses.



Salmón recién rematado en el Mercado de Pescados Tsukiji, de Tokio.

Hoy los Shimamura nos enviaron un poco de sushi de hoja de bambú.
El sushi estaba apilado en un plato de porcelana Imari.
Yasunari Kawabata,
Kioto



Calamares en el Mercado del Pescado Tsukiji, en Tokio.

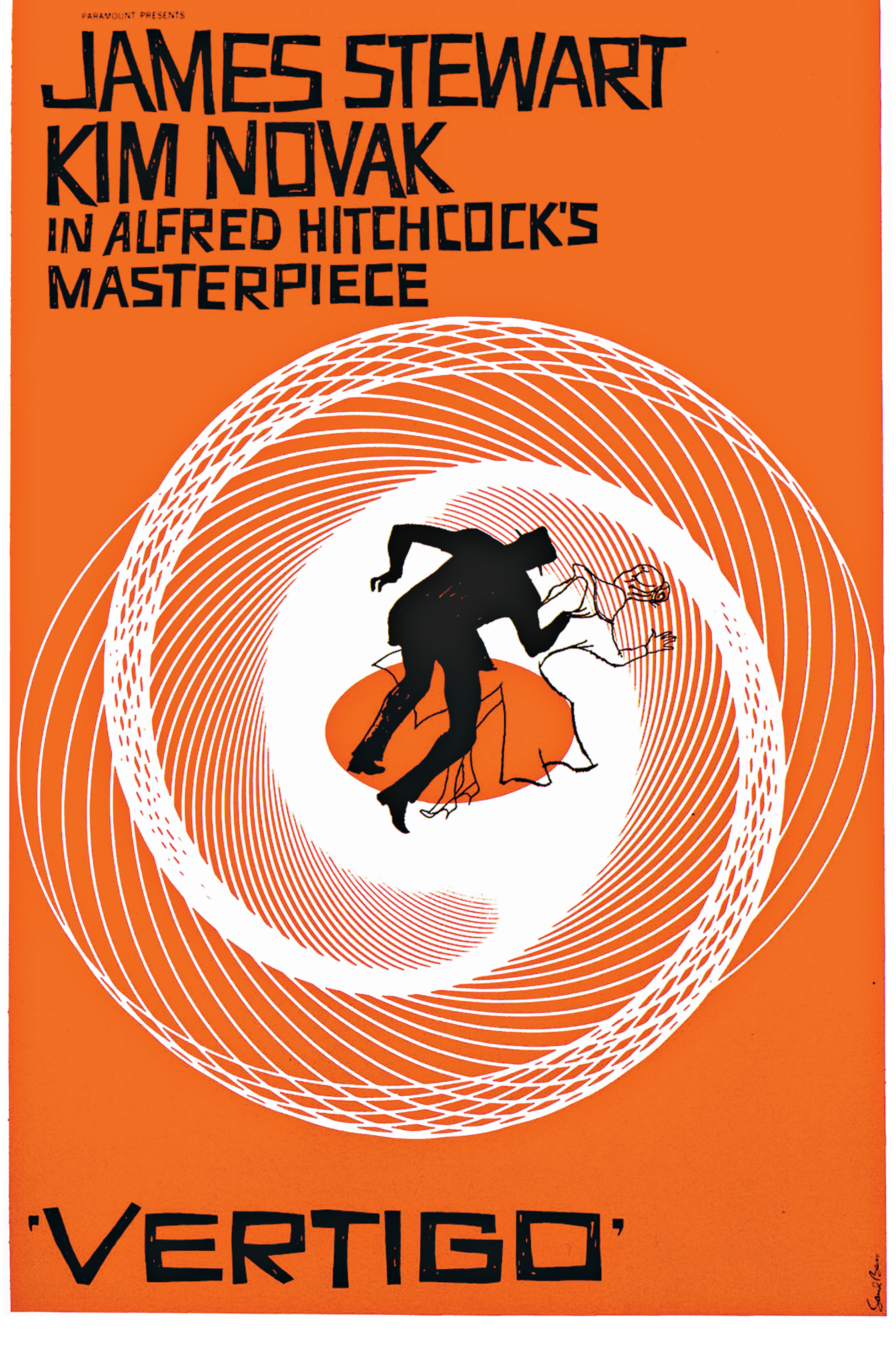
Japón fue el enemigo más enigmático con que se enfrentaron los Estados Unidos en una contienda. El problema principal estaba en su propia naturaleza. Debíamos, ante todo, entender su comportamiento para enfrentarnos con él.
Ruth Benedict,
El crisantemo y la espada



Un escritor elige su escena de película favorita: Alan Pauls y *Vértigo* de Hitchcock

Caer

POR ALAN PAULS



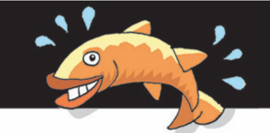
Vi *Vértigo* por primera vez de chico, por televisión, pasada a blanco y negro y asediada por un contexto que sin duda no la favorecía. Comparada con *Intriga internacional*, cuya fachada de película de espías la convertía en un rehén televisivo dócil, incluso obsecuente, *Vértigo* tenía todo para escandalizar y aburrir (porque hubo un paraíso donde esos dos verbos eran sinónimos) al teleespectador axiomático que yo era: psicología, música untuosa, trajes sastre grises, muchos problemas de peinados, cuadros antiguos y ese viejo que balbuceaba con un sombrero en la mano mientras una mujer le desorbitaba los ojos. Reprobé la película y la dejé de lado. ¿Qué pito podía tocar ese bodrio feminoide en un panteón donde reinaban el ridículo deportivo de *La carrera del siglo*, el glamour ítaloilegal de *Los siete hombres de oro*, la ética triangular de *Los aventureros*, la mujer lingote de *Goldfinger*? No me di cuenta entonces, pero algo de la película debió quedar de este lado, conmigo, como cuando pegamos una etiqueta en la tapa de un cuaderno escolar y el resto de adhesivo que sobrevive de contrabando en las yemas de dos dedos empieza a besuquear todo lo que tocamos después.

Me di cuenta algunos años más tarde, cuando ya había nuevas autoridades en el panteón y –buscando seguramente alguna bikini que llevarme al baño– tropecé con un artículo sobre Hitchcock en *Films & Filming*, una revista que se coleccionaba en mi casa y traía (promediaban los años '70) portfolios muy serios de chicas desnudas y secuencias de orgías comentadas por los mejores críticos de la época. En una página había tres planos de *Vértigo* en serie: en el primero, Judy (Kim Novak) y Scottie (James Stewart) están en el cuarto de hotel de Judy; siguiendo las órdenes de Scottie, ella está vestida con el traje sastre gris de Madeleine (la muerta a la que idolatra) y se ha teñido el pelo de rubio; pero hay algo que falta para que deje de parecerse y sea Madeleine: que se recoja el pelo en ese rodete espiralado al que Scottie sucumbió alguna vez; en el segundo (un primer plano de James Stewart), Scottie espera que Judy vuelva del baño en un trance doloroso de ansiedad, con la boca entreabierta y los ojos llenos de lágrimas; en el tercero (contraplano del anterior), Judy, ya peinada como Madeleine, avanza hacia él muy seria, rígida como una poseída, bañada en el famoso resplandor verde, mientras su sombra se proyecta contra la pared del fondo y parece tomar un rumbo propio.

Ahí, en el cine de papel satinado de *Films & Filming*, vi tres cosas que no había visto: el color, esa morbidez gloriosa y casi física de cuyos generosos intereses sigue viviendo gente bastante original como David Lynch; el plano que venía inmediatamente después, que la revista no incluía pero hacía desear, con el beso extraordinario que corona la metamorfosis de Judy en Madeleine; la película entera –la historia de amor más tortuosa y razonable que haya filmado el cine contemporáneo–, intacta, como la había preservado en mí el olvido (que según Proust es el más poderoso de los conservantes y el único eficaz). El olvido, para ser justos, y la televisión, el medio donde la había visto por primera vez. Gozamos hablando mal de la televisión, y aunque ese goce sea el rasgo que más radicalmente la singulariza (a tal punto que podríamos decir que es del orden de la televisión todo aquello de lo que gozamos hablando mal), a menudo empaña algunos de sus efectos colaterales más benéficos: su función de formolizar el arte, por ejemplo. La televisión, que tenía la indiferencia, la vulgaridad y la voluntad de control necesarias para borrar a *Vértigo* del mapa, terminó conservándola, al menos para mí, teleespectador arrogante y axiomático, como lo que en realidad era: un tesoro radiactivo. Desde entonces vi *Vértigo* muchas veces. La enseñé, leí y escribí sobre ella y la adopté para corromper espectadores inocentes. Cada vez que vuelvo a verla (a menudo por televisión, cuando el control remoto literalmente choca contra la belleza de piedra de Kim Novak), cada vez que vuelvo a temblar con la espera de Scottie en ese cuarto de hotel, caigo en la evidencia de que, más que sobre el factor necrófilo o pigmalionesco de la experiencia amorosa, es una película sobre la imposibilidad de ver por primera vez. Sólo se ve demasiado tarde, dice *Vértigo*: sólo por segunda vez, y algo siempre ya visto. *Déjà vu*. Platónica y fúnebre, esa condición de la visión (y del amor) dice también algo decisivo sobre el modo específico, absolutamente único, en que se da a ver un arte moderno como el cine.

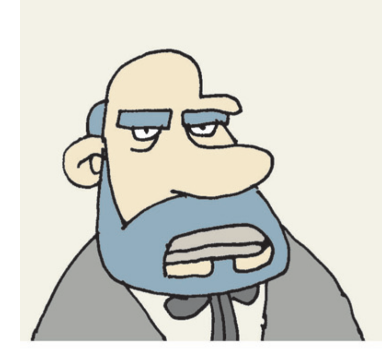
Vi *Vértigo* por última vez hace algún tiempo. Cumplía años. Mi padre me regaló un ejemplar del diario *La Razón* del día en que nací. Lo hojeé con una mezcla de nostalgia, curiosidad científica y aprensión, como hubiera mirado a una forma rarísima de hermano gemelo. De todo lo que *La Razón* dice que sucedió ese día recuerdo sólo esto: que acababan de estrenar *Vértigo* en un cine de la calle Lavalle.

F. MÉRIDES TRUCHAS

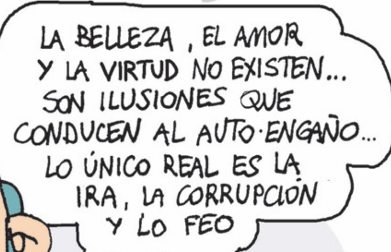


POR **DANIEL PAZ**

1831. Buenos Aires. Nace el coronel Petronilo Dellorto, famoso por ponerle nombre horrible a las cosas.



Al frente del Instituto Nacional del Nombre en 1854 designa oficialmente como "La Matanza" a un partido del oeste bonaerense. Más tarde, le da el nombre de "Mataderos" a un barrio porteño.
El coronel Dellorto es considerado el padre del feísmo contemporáneo. En 1882 resume con meridiana claridad el núcleo teórico de la doctrina feísta.



Lógicamente, la lucha del coronel por convertir el mundo en un lugar un poco más feo genera rechazo en ciertos sectores de la comunidad. Esto lo lleva a encubrir sus propósitos usando términos de otros idiomas. Por ejemplo, a un partido vecino a La Matanza le da el nombre de Morón, que en inglés significa "imbécil".
Finalmente, su proyecto de rebautizar al partido de Dolores como "Dolores de escroto" termina en un fracaso y se retira de la función pública

Avanza el siglo XX. La revolución científico-técnica y las utopías sociales generan un optimismo histórico poco receptivo al mensaje feísta.



En 1972 Elpidio Dellorto, tataranieto del coronel y manager de bandas de rock, intenta continuar la obra de su antepasado en el ambiente de la música joven.





Pero hacia fines de los ´70 llega el punk y luego, la postmodernidad. El feísmo florece



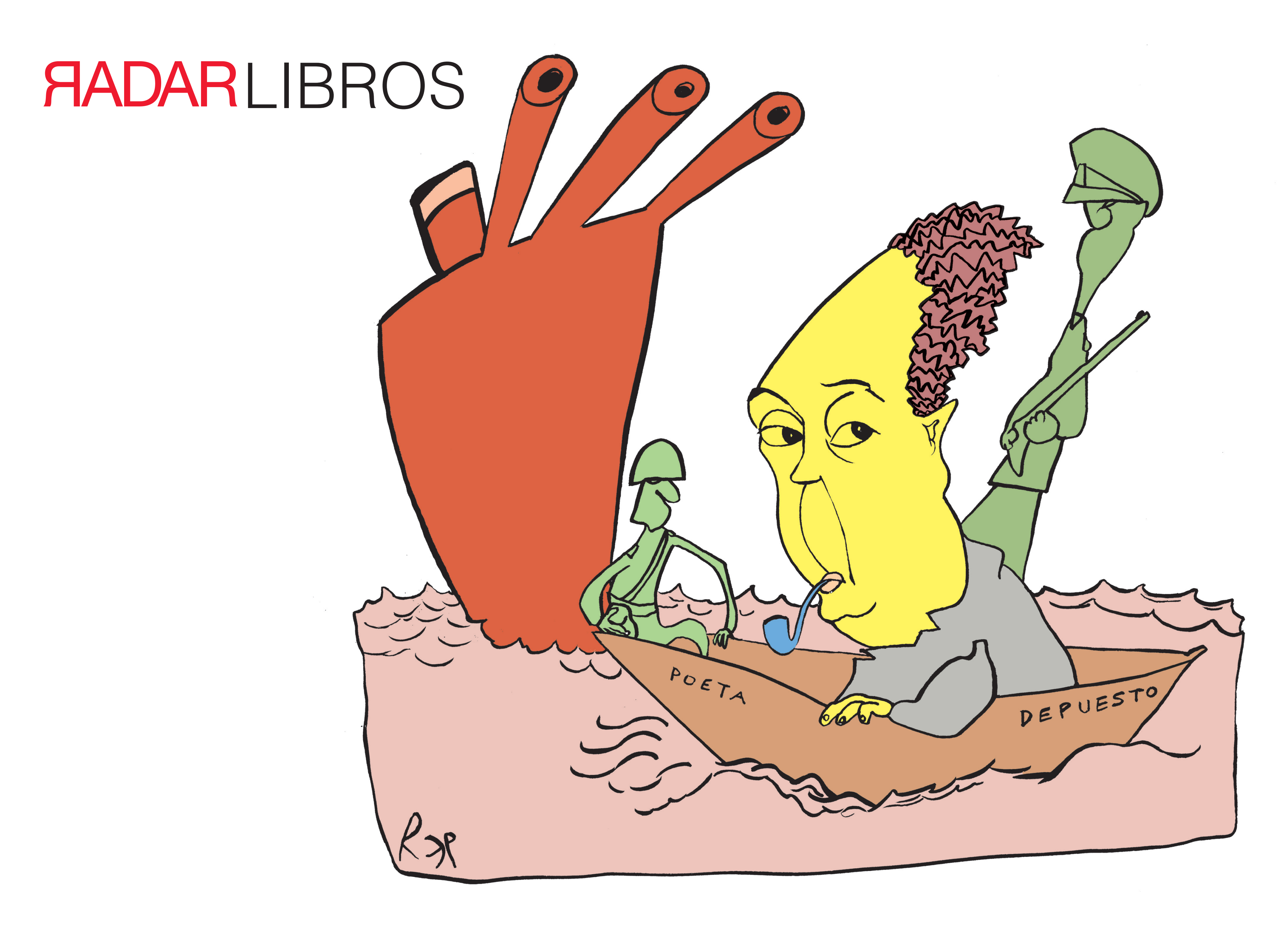
La estética de lo horrible se impone y proliferan grupos como "Los violadores", "Los piojos", "Las pelotas", "Massacre" o "La renga". Elpidio Dellorto se siente satisfecho ante el crecimiento avasallante del feísmo.

Pero a veces, cuando pasa cerca de la Fuente de las Nereidas, de Lola Mora, siente que su fé flaquea





www.danielpaz.com.ar



Marechal, el alegato

La obra de Leopoldo Marechal sigue siendo una fuente de textos perdidos y reencontrados. La reciente edición de *Cuaderno de navegación* (Seix Barral) incluye el inédito *El poeta depuesto*, que Marechal retiró de la edición original de 1966 y que permanecería inhallable hasta 2002. Se trata de un ensayo de tan notable como curiosa actualidad, además de ser un lúcido diagnóstico del peronismo y de lo que significó en la exclusión que sufrió el autor en los medios intelectuales.

POR GUILLERMO SACCOMANNO

La nueva edición de *Cuaderno de navegación* tiene un valor adicional además de la búsqueda metafísica de su autor. Porque incluye un texto inédito, en forma de carta, que Marechal le escribe a un tal José María, presumiblemente el poeta peronista Castiñeira de Dios, refiriéndose a una polémica en *La Nación* en noviembre del '63 entre Murena y el ensayista uruguayo Emir Rodríguez Monegal, quien en *Narradores de esta América* alude a su proscripción. El texto es *El poeta depuesto*, un inédito que el escritor pensaba incluir en la primera edición del libro en 1965. Se trata de una defensa apasionada, pero no menos meditada y racional, del peronismo y sus argumentos tienen una vigencia estremecedora. (Quizás algún espíritu progre se escandalice con la mención amistosa del nacionalista Marcelo Sánchez Sorondo. Y convendrá recordar que fue en su diario *Mayoría*, firmada por él mismo Sánchez Sorondo, donde se publicó la primera reseña a favor de *El precio*, la primera novela de Andrés Rivera).

Marechal traza su autobiografía política, la simpatía por el socialismo primero, un interés contemplativo y pietista por el yrigoyenismo y, más tarde, vía el cristianismo, su adhesión al justicialismo y su doctrina, adhesión que no implica, en su caso, hacerse el distraído y formular reparos en cuanto a la restricción de libertades individuales en el marco de un gobierno popular. Dos subrayados: "el hombre, por el solo hecho de vivir, es un ser *comprometido* ya desde su nacimiento hasta su muerte". El otro subrayado, que explica el porqué de su compromiso político, tiene una base religiosa: "Se me impuso la doble y complementaria lección crística del amor fraternal y la condenación del *rico* en tanto que su pasión acumulativa trastorna el *orden en la distribución* asignado tan admirablemente a la Providencia en el Sermón de la Montaña". Desde estos argumentos Marechal explica su peronismo. Pero antes de estas reflexiones, fue el instinto: cuando la mañana del 17 de octubre de 1945 vio pasar bajo el balcón de su departamento sobre Rivadavia, entre Congreso y Once, las masas de descamisados hacia la Plaza, sin vacilar, puro reflejo, Marechal supo que ahí marchaba el pueblo, bajó a la calle y se sumó a la manifestación que, según define, fue "la única revolución verdaderamente popular que registra nuestra historia". A partir de entonces, Marechal se ganó el desprecio de la intelectualidad tilinga. En *El poeta depuesto* Marechal ironiza: quienes empiezan a segregarlo, los partidarios de la "civilización", representan la "barbarie" que luego encarnará la "contrarrevolución" –así la denomina– del '55 con bombardeos, fusilamientos, torturas. Si hay un líder depuesto, un gobierno democrático depuesto, un pueblo depuesto, cómo no va a haber, por lógica, también un poeta depuesto. A él le ha tocado serlo.

Fue en 1971, bajo la dictadura de Lanusse. Hacía un año que Marechal había muerto. Por entonces un grupo de estudiantes de la carrera de Letras que nos acercábamos al peronismo decidimos homenajearlo. Buscamos a Elbia Rosbaco, Elbiamor, su viuda. Eran sus noches largas del duelo. La viuda nos recibía en su casa y nos hablaba de Marechal. Fascinados, la escuchábamos. Nosotros éramos más pichis que la generación de *El escarabajo de oro*, que precediéndonos, había iniciado bastante antes la revaloración de Marechal y compartían juntos veladas en las que fluían la literatura, la amistad y el humor, siempre el "humor angélico", todo un don en Marechal. Transmitía calidez, Marechal. Como su *Adán Buenosayres*. Nos habíamos acercado primero a su obra y después a su viuda. No éramos inocentes: pensábamos en el escritor no sólo como una gran literatura. También como una provocación, y lo era. Ese primer homenaje al año de su muerte no era una simple mesa redonda literaria: era un acto político. Me acuerdo: tiempos de la CGTA, en el Sindicato de Farmacia. Contábamos con el apoyo de las Cátedras Nacionales. Eduardo Romano y Juan Sasturain, si mal no recuerdo, enseñaban *Adán Buenosayres*. Invitamos a Abelardo Castillo, Liliana Heker, Haroldo Conti, Castiñeira de Dios y Antonio Carrizo. No me acuerdo si acudieron todos, pero sí que la sala desbordaba. Tal vez mi memoria se engaña: por ahí la audiencia nos parecía tan masiva porque el local era reducido. En la calle, en la puerta del sindicato, vigilaban patrulleros, un neptuno y camiones celulares. A la salida hubo un momento de

tensión. De no haber sido por la popularidad y el carisma de Carrizo, el homenaje habría terminado con gases y a los bastonazos. Un año más tarde intentamos otro homenaje: esta vez en el sindicato del calzado. Entre los participantes estuvieron Arturo Jauretche y Juan Carlos Gené. Me acuerdo: leíamos a Marechal con fervor, pero también, como dije, nos entusiasmaba nombrarlo en los ámbitos académicos y de intelligentzia acartonada. Un buen escritor no podía ser peronista, pensaban sus detractores. Es más: no se podía ser peronista y escritor. Al peronismo la escritura le estuvo, le está, negada. La negrada no lee siquiera.

Hay un sinfín de anécdotas que lo retratan a Marechal, durante su colaboración con el peronismo, haciendo gauchadas, dándole una mano a quien en la mala lo requería. Pero muchos olvidarán esta generosidad suya. Ya desde 1948, cuando publicó *Adán Buenosayres*, Marechal venía registrando el ninguneo, una exclusión operada "según la triste característica de nuestros medios intelectuales, con el recurso fácil de los silencios prefabricados". Son escasos quienes lo defienden: Murena, Sabato y Cortázar. A Cortázar, un artículo extenso sobre *Adán Buenosayres* le costará, a su vez, la repulsa del séquito de la Ocampo. Deberían pasar muchos años, casi hasta fines de los '60, para que se lo reivindicara. Entre las primeras señales de rehabilitación se contó *Primera Plana*, que coqueteaba con el peronismo, el elogio de *El banquete de Severo Arcángelo*, que operó como su reaparición pública. También por esa época, al igual que Martínez Estrada, viajaría a Cuba y revisaría su posición con respecto a la liberación latinoamericana que parecía tan inmediata. Son ya los tiempos de la insurgencia: el Cordobazo, la jotapé, la lucha armada prenuncian una revolución que Marechal comprende desde su cristianismo no muy alejado de la Teología de la Liberación. De esta época es *Megafón o la Guerra*, su novela publicada post mortem, explícitamente peronista y simpatizante de la guerrilla. No es la mejor de Marechal. La mejor, en mi opinión, sigue siendo el *Adán Buenosayres*, que aun cuando muchos la consideraron una versión local del *Ulises* joyceano, no se le parece en nada.

Volviendo a *El poeta depuesto*: acá hay una prosa tan precisa como delicada, que termina con el mito de que el buen gusto literario era un patrimonio exclusivo de la colonialista secta *Sur*. En lugar de sorna, en Marechal asoma una picardía serena que mira con lástima a sus enemigos. Si algo no es Marechal es un resentido. Y su ensayo, en forma de carta, tiene un valor enorme si se lo intercala, complementario, entre la carta que el general Juan José Valle escribe a sus fusiladores en 1955 y la carta que Rodolfo Walsh le escribe a la junta militar del '76. Una digresión y no tanto: algún día la crítica habrá de reparar en estos textos con valor de carta abierta, y fijarse de qué manera, por ejemplo, Valle, al escribir la suya, parece estar imprimiéndole a Walsh un tono, el mismo. Reparar, digo, como la denuncia no implica necesariamente un registro de brulote sino que puede no subestimar a su destinatario al adoptar una preocupación por el estilo, la palabra justa. *El poeta depuesto* pertenece a esta clase de textos ejemplares y tiene el efecto de un alegato.

Pero, al margen del ninguneo sufrido por su compromiso político, hay una hipótesis que me queda picando. Y creo que me viene desde esa época en que un grupo de estudiantes lo homenajeábamos como provocación. Ahora que lo pienso, me pregunto si la mentada antinomia entre Borges/Arlt no deviene una contradicción maniquea, un invento que le queda cómodo a la intelectualidad liberal con sus remilgos antiperonistas. Es una contradicción, la de Borges/Arlt, educada, presentable, en la que no cabe el peronismo. Me pregunto, si la verdadera contradicción, civilización/barbarie, no es en términos de "alta cultura" Borges/Marechal. A Marechal no se le perdonó no sólo su militancia. No se le perdonó tampoco –y todavía no se dice– que desde el martinfierrismo pasara al justicialismo mientras publicaba una obra monumental como el *Adán Buenosayres*, una gran novela cargada de personajes inolvidables, poética, urbana, iniciática, amorosa, satírica, muy jodona. Lo trágico siempre ha tenido más y mejor prensa que el humor. Entre la melancolía de la guapeza devaluada de Borges y la angustia del Arlt humillado que plantea la traición como una condición de clase media, Marechal se cruza con una novela gigante, inusual en su forma y contenido, entre poética e hilarante, que empieza con un despertar de "la Gran Capital del Sur" donde una "mazorca" (sí, leyeron bien: mazorca, escribe Marechal) de hombres se disputan a gritos la posesión del día y la tierra. Marechal sobrevuela omnisciente sobre Villa Crespo, Avellaneda y Belgrano, el puerto y los frigoríficos, los cien barrios porteños. Mientras se oye la voz de una piba de barrio cantando "El pañuelito", el narrador observa y celebra con "una mirada gorrionesca" la vida. A pesar de la religiosidad de su autor, *Adán Buenosayres* es una novela profana que se cifra en "la felicidad del pueblo y la grandeza de la Nación". De acuerdo: lo que no se le perdonó a Marechal fue su peronismo. Pero menos se le perdonó el genio que brilla en cada página de *Adán Buenosayres*. Basta ichinearla, abrirla en cualquier parte para quedar pegado. Y dan unas ganas de leerla, de recomendarla, de compartir la lectura prodigiosa de esa cruza imaginativa entre lo barrial y lo flanneur, lo canyengue y lo criollo, el tango y la música clásica, lo filosófico y lo cotidiano, lo lírico y lo bajo, y con un desafuero rabelaisiano, como si fuera poco, un descenso, "El Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia". Demasiado para los estreñidos del gueto literario entre los cuales, Borges, pareciera ser, con su "sense of humour" tan british, su máximo representante, "solemne como pedo de inglés".



El poeta depuesto

POR LEOPOLDO MARECHAL

1. José María, en *La Nación* del 17 de noviembre de 1963, H. A. Murena, objetando polémicamente al crítico uruguayo Rodríguez Monegal ciertas apreciaciones de su libro *Narradores de esta América* dice, refiriéndose a mí: "Marechal constituye un caso remoto por la doble razón de ser argentino y de que, a causa de su militancia peronista, se hallaba excluido de la comunidad intelectual argentina".

Ciertamente, y como sabes, yo venía registrando en mí, desde 1948 en que apareció mi *Adán Buenosayres*, los efectos de tal exclusión, operada, según la triste característica de nuestros medios intelectuales, con el recurso fácil de los silencios y los olvidos prefabricados. La declaración de Murena fue un acto de valentía intelectual, como lo fueron las de Sabato repetidas en numerosas instancias. Y su confirmación de lo que yo había experimentado en carne propia me llevó a estas dos conclusiones: 1º, la "barbarie" que Sarmiento denunciara en las clases populares de su época se había trasladado paradójicamente a la clase intelectual de hoy, ya que sólo bárbaros (¡oh, muy lujosos!) podían excluir de su comunidad a un poeta que hasta entonces llamaban hermano, por el solo delito de haber seguido tres banderas que creyó y cree inalienables; y 2º, desde 1955 no sólo tuvo nuestro país un Gobernante Depuesto, sino también un Abogado depuesto, un Médico Depuesto, un Militar Depuesto, un Cura Depuesto y (tal mi caso) un Poeta Depuesto. Cierto es que las "deposiciones" de muchos contrarrevolucionarios de aquel Partido Socialista, en su brega parlamentaria, logró victorias que merecen el recuerdo y la gratitud de los que conocimos en tiempo y lugar el desamparo de los humildes. Pese a los afanes de la literatura en que se vio envuelta mi vida, lo seguí votando reiteradamente. Por aquel entonces el radicalismo, a la sombra de Hipólito Yrigoyen, se convertía en otro polo atrayente de las masas: es indudable que Yrigoyen era un conductor nato, de los que suscitan casi mágicamente la fe y la esperanza de una multitud. Los pueblos, en su íntima "substancialidad", han encarnado siempre y encarnarán en un hombre el Poder abstracto que ha de redimirlos, ya sea un monarca, un presidente o un líder. Si bien se mira, todas las gestas de la historia se han resuelto por un caudillo "esencial" que obra sobre un pueblo "substancial", así como la "forma" (en el sentido aristotélico) actúa sobre la "materia". De tal modo, la democracia se hace visible y audible en un multitudinario "asentimiento", rico en energías creadoras; y tal asentimiento es la *vox pópuli* y la *vox Dei*, origen del Poder que la democracia reconoce en el "pueblo soberano". Ahora bien, si la democracia se despersonaliza, entra en la deshumanización de un Poder que se da como la fría respuesta de una computadora electrónica: el gobernante se convierte así en un robot

humano, el gobierno se trueca en una "administración", y los pueblos caen en la inercia o en el vacío de su "potencialidad" vacante. Retornando a Yrigoyen, obtuvo sin duda el asentimiento de una gran mayoría; pero sólo fue un asentimiento de cuño sentimental, y como "en potencia" de los "actos" que debía cumplir el líder con ella y que nunca se dieron. Desde Francia seguí yo en 1930 el epílogo de aquella historia: el derrumbe de un conductor fantasmal, inmóvil e invisible como un ídolo en su isla de la calle Brasil; y el derrumbe de un régimen que vegetaba merced a un asentimiento popular ya estéril al no recibir ninguna respuesta.

8. En aquellos días una gran crisis espiritual me llevó al reencuentro del cristianismo. Dije "reencuentro" sólo en atención a la fe cristiana de mi linaje que yo había olvidado más que perdido. En realidad, se dio en mí una toma de conciencia del Evangelio, vívida y fecunda por encima de tantas piedades maquinales. Y, naturalmente, en su aplicación al orden económico social (el único que atañe aquí al Poeta Depuesto), se me impuso la doble y complementaria lección crística del amor fraternal, y la condenación del "rico" en tanto que su pasión acumulativa trastorna "el orden en la distribución" asignado tan admirablemente a la Providencia Divina en el Sermón de la Montaña. Por aquellos años, en los Cursos de Cultura Católica y en las reuniones del Convivio que gobernaba con alegre teología el inolvidable César E. Pico, fui conociendo a los jóvenes nacionalistas que se agrupaban ya en torno de flamantes banderas. Los conocí a todos y no daré sus nombres en el temor de omitir alguno: me limitaré a sintetizarlos en Marcelo Sánchez Sorondo, que todavía hoy agita su bandera, ofreciendo la imagen de un combatiente solitario y bello en la medida de su obstinación militante. Pero el nacionalismo argentino, en razón de su intelectualidad, no llegó a construir más que un "Parnaso teórico" de ideas y soluciones que, sin embargo, contribuyó no poco a la formación de una conciencia nacional que pasaría luego al orden práctico de las realidades. A mi entender, si el nacionalismo no salió de su órbita especulativa, fue porque le faltó el conocimiento de "lo popular". El conocimiento precede al amor, dice la vieja fórmula: nadie ama lo que no conoce previamente. Y el amor al pueblo se logra cuando se lo conoce. Un pueblo, al saberse conocido y amado, se rinde a las empresas que lo solicitan. Por lo contrario, la ignorancia engendra el temor; y el que no conoce al pueblo lo teme como a una entidad peligrosa en su misterio substancial.

9. Llegamos así al justicialismo, esbozado como doctrina revolucionaria desde 1943 a 1945 por un Líder cuyo nombre también fue silenciado por decreto. La revolución justicialista se nos presentaba como una "síntesis en acto" de las viejas aspiraciones nacionales tantas veces frustradas; y lo hacía enarbolando tres banderas igualmente caras a los argentinos: la soberanía de la Nación, su independencia económica y su justicia social.

No es extraño, pues, que el 17 de octubre de 1945 se diera la única revolución verdaderamente "popular" que registra nuestra historia, y que se diera en una expresión de masas reunidas, no por el sentimentalismo ni por el resentimiento, sino por una conciencia doctrinaria que les dio unidad y fuerza creativa. Y sostengo ahora que la gran obra del justicialismo fue la de convertir una "masa numeral" en un "pueblo esencial" o esencializado, hecho asombroso que muchos no entienden aún, y cuya intelección será indispensable a los que deseen explicar el justicialismo en sus ulterioridades inmediatas (las de los últimos diez años) y las que fatalmente se darán en el futuro argentino, ya sea por la continuación de la doctrina, ya por su muerte simple y llana y su substitución por otra de colores más temibles.

10. Volviendo a mi autobiografía política, ya sabes que los diez años de mi graciosa proscripción intelectual, a partir de 1955, constituyeron un oasis en el cual me fue dado resolver casi todos mis problemas físicos y metafísicos. Y ciertamente, no me faltaron horas para meditar en los eventos del país, en sus causas y sus efectos. Es el producto de tales meditaciones lo que voy a consignar en las páginas que siguen: lo hago con puros fines de servicio y hurtando tiempo a mi verdadera vocación que nunca fue la de la política. Mis intervenciones en ella se debieron a mi natura de "animal político" que Aristóteles hace común a todos los hombres; y obré así con la sinceridad que, según entiendo, inspira todos mis actos. Hombre soy; y el hombre, por el solo hecho de vivir, es un ser "comprometido" ya desde su nacimiento hasta su muerte. A través de las leyendas negras, las hipérboles negativas, los histerismos de unos y la guerra psicológica de otros, analizaré, pues, a) el gobierno justicialista, su naturaleza, virtudes y errores, b) el alzamiento contrarrevolucionario que dio fin a la primera encarnación de la doctrina; c) sus efectos ulteriores; y d) algunas perspectivas del futuro nacional.

11. La mayor parte de las apreciaciones negativas que se han formulado y se formulan acerca del gobierno del justicialismo se basan en un punto de vista erróneo que hace imposible la intelección del caso. El error consiste, a mi juicio, en considerar su accesis al poder, en modo simplista, como el triunfo de un "partido político" habitual, alcanzado en elecciones y circunstancias habituales, cuando lo que triunfa entonces y accede al poder es nada menos que una "revolución doctrinal" encarnada en una mayoría de pueblo que ni siquiera se había organizado aún en "partido". Lo que tal vez induzca en error a esa crítica es el hecho "despistante" de que una revolución integral, como la justicialista, llegase al poder, no según las vías históricas del asalto y la violencia, sino por las muy amables de la democracia y en la elección más inobjetable que se haya dado en nuestro sistema representativo. Es una primera marca de "benignidad" cuyo significado me reservaré por ahora. Claro está que por ser "multitudinaria", esa revolución asume la mayoría de los gobiernos nacionales, provinciales y municipales; y no lo está menos que, por ser "doctrinal", esa revolución induce a sus gobernantes cierta "unanimidad" de pensamiento y de acción, que surge de la doctrina misma y no de la obsecuencia general frente a un dictador, según el esquema idiota que suele aplicar el cine yanqui a las revoluciones latinoamericanas. Pero, naturalmente, la unanimidad a que me referí, ejercitada por una mayoría en obra, confiere al conjunto el carácter de una "dictadura". Y eso hace chillar a la "minoría" que no puede o no sabe o no quiere admitir el hecho revolucionario.

La barbarie que Sarmiento denunciara en las clases populares de su época se había trasladado paradójicamente a la clase intelectual de hoy, ya que sólo bárbaros podían excluir de su comunidad a un poeta que hasta entonces llamaban hermano.
LEOPOLDO MARECHAL

12. Ahora bien, como todo proceso vital, una revolución auténtica necesita defenderse de sus agresores; y como todo proceso ideológico, necesita los recursos expansivos del adoctrinamiento, capaces de ganar al adversario y al indiferente. Uno y otro aspectos, el de la defensa y el de la propaganda, suelen dar en abusos de color "tiránico"; y será interesante analizar cómo se desempeñó el justicialismo en ambas asignaturas. Defendiendo su realización en marcha y en el uso de un "derecho revolucionario" que no se le discute a ninguna revolución auténtica, el justicialismo se limitó a restringir algunas libertades individuales frente a las tentativas de contrarrevolución que se dieron casi desde su principio, o en menoscabo del "derecho de pataleo" que recababa una minoría de políticos fuera de uso y de intelectuales que sólo se jugaron al fin en la intimidad segura de sus casas o en "autodestierros" grises, donde alcanzaron la palma de un martirio incruento que más tarde les daría fáciles rentas.
Nuevamente, y contra las prácticas históricas de los paredones de fusilamiento, la revolución justicialista presentó una "marca de benignidad" que dejó en pie a todos sus enemigos. No procedió así la contrarrevolución de 1955, ya que usó el fusilamiento en su instrumental represivo, la violencia legalizada y por último la muerte civil de una mayoría social entera. Verdad es que tales aciertos "libertadores" determinaron su vertiginoso, su increíble fracaso.

13. Veamos ahora, José María, el aspecto del justicialismo en su acción de propaganda. Inicialmente, y durante algún tiempo, se dio a la tarea de perfeccionar intelectualmente su doctrina y de divulgarla con los recursos habituales de la publicidad. A mi entender se logró en esos años, por adoctrinamiento, la consolidación de una conciencia nacional y social, o como ya dije, la transmutación de una masa numérica en un pueblo esencializado, lo cual, en adelante y hasta hoy, haría ridícula la pretensión de "educar al soberano" que siguen exhibiendo los políticos en quiebra electoral. Pero las cosas no siguieron así. Recuerdo y recordarás que una mañana de 1946, en un viejo edificio de la calle Piedras, el entonces coronel Perón, al desarrollarse sus planes de futuro, calculó hasta "el desgaste de prestigio" que le ocasionaría la ejercitación del poder. Ciertamente, cualquier plan teórico, llevado al orden contingente de la práctica, sufre limitaciones y frustraciones inevitables que provienen o de una resistencia del medio a trabajarse o de la naturaleza falible de los hombres que han de trabajarlo. No hay duda, por ejemplo, de que si la humanidad aplicase integralmente a este mundo la enseñanza crítica del Sermón del Monte, todos los problemas que nos afligen se resolverían de súbito; sin embargo, dos milenios de cristiandad no han conseguido ni parecen acercarse a esa meta dichosa. Volviendo a nuestro asunto, convendrás conmigo que una revolución en marcha tendría que defenderse más de sus "enemigos internos" que de sus enemigos exteriores.

14. Y son sus "enemigos internos": a) los que, habiéndose negado en "las duras", se acercan a "las maduras" y constituyen esa legión de "obsecuentes" y "usufructuarios" que acaban por desfigurar el esquema de una revolución y en destruirla por el ridículo y la voracidad; b) los militantes útiles de la primera hora, que no tardan en "aflojar las consignas", ganados por la molicie del triunfo, y que al dar por concluida la fase revolucionaria de un



movimiento que recién comienza inician ya la curva descendente de su frustración; c) los "fieles" que ante la obsecuencia y los aflojamientos ya dichos concluyen por resentirse y distanciarse de la lucha. José María, te dediqué una vez mi *Didáctica de la Patria*; y la continuaré ahora diciéndote que, si un día llegas a ser un Líder vencedor, te guardarás primero de los obsecuentes. Si no lo haces, ellos te envolverán con la telaraña de sus adulaciones mentirosas, para desconectarte de la realidad y de los honestos combatientes que te siguen; con inciensos no caros ellos tratarán de lanzarte a un "dividismo" excluyente y de hacer que desbordes en los arabescos de tu "individualidad"; y si les dejas arrastrarte por esa corriente, vendrá la hora en que se aburrirán hasta los tuyos de tu sonrisa o tu oratoria de líder, olvidando lo mucho bueno que ya hiciste y lo que de ti se aguarda todavía. Un poco de todo ello se vio en el justicialismo gobernante, como el exceso chillón de la propaganda individualista, el afán hiperbólico de las glorificaciones prematuras, ciertas ingenuidades de tipo folklórico y otras "exterioridades" que se debieron y pudieron evitar en favor de la esencia "íntima" del movimiento. En cuanto a otras exuberancias, no estoy de acuerdo con algunos enemigos: ciertos matices populares de aquellas jornadas no son más "carnavalescos" que las murgas, los sombreros historiados y los bailongos que nos exhiben las campañas electorales de la USA.

En cuanto a la "marchita" famosa, te recordaré que en nuestras últimas elecciones lanzaron la suya candidatos a legislador que apenas obtuvieron algunos miles de votos.

17. Ante la manifestación popular del 17 de octubre de 1945, alguien la definió torpemente como un "aluvión zoológico". Ciertamente, lo que allí se manifestaba era un aluvión, pero un "aluvión étnico", integrado por criollos que, a fuerza de ser pobres consuetudinarios, no habían tenido nunca ni siquiera la posibilidad de corromperse, e integrado por los hijos y nietos de aquellas migraciones europeas que afluyeron masivamente al país desde la segunda mitad del siglo pasado. Voy a referirme a esa parte "zoológica" del aluvión, ya que, si no se la entiende, nuestra historia nacional de los últimos tiempos continuará presentándose como un suceder ininteligible. Se narra que una vez el general Roca, mirando desde un ventanal de la Casa Rosada una columna de inmigrantes recién desembarcados, se preguntó qué sucedería cuando los hijos de aquellos hombres llegaran al gobierno. Esa pregunta sola define la agudeza intuitiva de aquel viejo militar, tan admirable por muchos conceptos. Roca se limitó a especular sobre la accesis de aquellos hombres futuros al poder: la consecuencia realmente fundamental de aquellas migraciones está en el hecho de que, a través de un siglo, sus descendientes fueron haciéndose notables en las ciencias, en las artes, en las letras, en la creación empresaria, en las jerarquías militares, en los hombres de iglesia, en los técnicos, en los trabajadores especializados; todo lo cual forma hoy ese "pueblo excepcional" que reconocen en nosotros hasta nuestros enemigos exteriores. Claro está que todo ese trabajo de adaptación y cruce de familias europeas tuvo un soporte generoso en la criolledad anónima, la cual ofreció puentes naturales, imprimió sus caracteres y adoptó muchos de los foráneos, con la sencilla espontaneidad de quien integra una renovación biológica, y sin más incidentes que los ofrecidos, en modo cómico, por aquel encuentro de razas que documentó en su hora el sainete nacional (¡yo fui testigo!). Pero algo desentonaba en el conjunto: fue una minoría que vio esas novedades primero con orgulloso desdén, más adelante con inquietud y al fin con un temor que linda hoy con el pánico. Es lo que se designó más tarde con el nombre de "oligarquía" y en la cual el justicialismo vio a su antagonista nato desde las primeras escaramuzas.

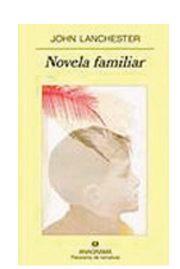
25. Hoy, a diez años de su proscripción, el justicialismo está ofreciendo al devenir posible de la nación un pueblo esencializado todavía en un sistema doctrinal casi perfecto. Desde su enunciación, esa doctrina se nos viene dando como una fuerza ideológica que no sólo responde a la tradición occidental y cristiana de nuestro ser argentino sino que sigue ofreciéndosenos como una "tercera posición" entre los dos frentes que se disputan la hegemonía del mundo (...). De tal modo el justicialismo aun ofrece un pueblo cuya firmeza doctrinaria resistió durante una década los embates y acechanzas de sus enemigos visibles e invisibles, y que se acrecienta con el ingreso masivo de nuevas generaciones. Es un pueblo que, todavía en su incapacidad de resentimiento y en la conciencia de su verdad, solicita la intelección de sus opositores frente a cegueras que parecerían incurables.

26. Así doy fin a estas aclaraciones de un Poeta Depuesto. Bien sabe Dios que sólo un afán de servicio en el esclarecimiento de las cosas me ha llevado a escribir estas páginas, robándoles tiempo a otras labores de mi pluma. Y me pregunto ahora, José María, si aquel Leopoldo Marechal, el comunero de París, y aquel Alberto Marechal, el trabajador uruguayo, bendecirían hoy a este Leopoldo Marechal, el poeta, que se vio excluido de la intelectualidad argentina por seguir un pendón a su entender indeclinable. ®

Estos fragmentos pertenecen al texto inédito hasta ahora en versión completa, *El Poeta depuesto*, publicado en la nueva edición de *Cuaderno de navegación* (Seix Barral, 2008). La numeración discontinua pertenece al original.

Todo sobre mi madre

El escritor John Lanchester cuenta la cautivante historia de su familia, edificada sobre las mentiras que su madre llevó adelante con convicción.



Novela familiar
John Lanchester
Anagrama
456 páginas

POR MARIANO DORR

No es tan cierto que las familias felices sean iguales entre sí y las otras, las infelices, lo sean cada una a su manera. La línea más famosa de Tolstoi es "tan grandilocuente y rimbombante que nos resulta fácil no darnos cuenta de que no es verdad", escribe John Lanchester en el prólogo. Las familias, en la mayoría de los casos, son felices e infelices a la vez. Las cosas que nos hacen felices se dan, muchas veces, en un marco de infelicidad más amplio; así también, las heridas de la vida familiar no aparecen sino en medio de complejas relaciones donde el sustrato último es siempre –aunque sea de un modo rebuscado y en ocasiones enfermo– el amor. Y ese amor nos hace conocer la felicidad, al menos durante algunos períodos. Entre la dicha y la desdicha se va tejiendo –con pasmosa facilidad– una red de elementos inconfesables. Las familias se destruyen por dentro y por fuera, debido a sus secretos: "A veces son del tipo de secretos que la familia esconde a los desconocidos; a veces de los que una familia se esconde a sí misma; y otras de esos cuya existencia nadie admite conscientemente. Pero casi siempre están ahí. La gente tiene una profunda necesidad de secretos. La cuestión es qué hacer con ellos y sobre ellos, y cuándo contarlos". Sin embargo, hay familias que, en lugar de destruirse, se construyen a partir de secretos. Este es el caso de la familia de John Lanchester (autor de *En deuda con el placer*, entre otros textos, novela por la que recibió varios premios; miembro editor del *London Review of Books* y colaborador de numerosas publicaciones): su madre (Julia), para poder casarse con quien luego sería el padre de John, falsificó sus documentos, se anotó con un nombre falso y –envidia de todos– se quitó diez años. De otro modo –creía Julia– su prometido no habría aceptado casarse: tenía cuarenta años y corría el año 1960. Con diez años menos, estaba casi lista para ser madre. Así llegó el escritor británico al mundo, un montón de mentiras mediante. John no se enteró del cambio de nombre y edad de su madre hasta cinco días después de su muerte (su padre había muerto unos años atrás), un verdadero shock: "Lo que no sabía era cuándo, por qué o cómo había adoptado una identidad falsa, ni qué significado tenía en la historia de su vida, en la de mi padre, o en la mía".

Novela familiar es la historia de la madre y el padre de Lanchester, y el intento –por parte del escritor– de esclarecer ese significado.

Después de describir la infancia de su madre en Irlanda –los años difíciles de entreguerras– la investigación se centra en reconstruir cómo Julia se hizo monja y qué fue de ella durante sus quince años encerrada en conventos de Irlanda y la India como la hermana Eucharia. Sirviéndose de la correspondencia de Julia con su hermana Peggie, Lanchester logra construir un relato exhaustivo del período de formación de su madre, que antes de exhibir su vocación religiosa, la revela como una talentosa narradora: "Hubo un tiempo en el que tuve problemas por hacer ruido al bajar corriendo las escaleras desde mi celda al sótano –escribe Julia, en un relato firmado con seudónimo–; como castigo, y para enseñarme la primera regla de comportamiento del convento: *Las hermanas no irán corriendo de forma atolondrada por la*



casa, mi novicia maestra me dijo que subiera las escaleras y volviera a bajar, de rodillas y rezando un avemaría en cada escalón, tanto de subida como de bajada. Había más de noventa escalones, lo que significaban más de ciento ochenta avemarías. Ese día el té de la madre Margaret no estaba ni caliente ni fuerte, y además se me vertió en el pasillo", escribió la hermana Eucharia, en un relato que Lanchester transcribe completo. La buena escritora que había en Julia se verá luego, una vez que deje los hábitos (experiencia traumática si las hay, sobre todo en la Irlanda anterior al Concilio Vaticano II) en la obligación de autocensurarse, destino común de todos aquellos que sólo quieren contar lo que, una vez dicho, desencadenaría una serie de ruinas y desastres personales. El vínculo de Julia con la escritura será el que –muchos años después– lleve a John a estudiar literatura inglesa y, finalmente, decidirse a escribir.

Las primeras y las últimas cien páginas del libro están tan logradas que realmente vale la pena leer las doscientas cincuenta del medio (donde aparece, además de la historia de Julia, la historia de Bill Lanchester –el padre de John– empleado de cierta jerarquía en un banco de Hong Kong, motivo que llevará a la familia a vivir en lugares tan dispares como Birmania, India, Inglaterra y Malasia). *Novela familiar* explora, con un lenguaje tan conmovedor como inteligente, la superficie marina de ese océano oscuro que constituye a toda familia. Ⓡ



La Poséida
Alejandro Urdapilleta
Adriana Hidalgo

Alejandro Urdapilleta publica de vez en cuando, pero sus libros logran un alto impacto. Entre la lírica y la risa, entre los mitos griegos y la señora con ruleros, el grotesco y el delirio iluminan un punto de vista totalmente original.

POR EZEQUIEL ACUÑA

Intentar contar el argumento de *La Poséida* resultaría tan imposible como inútil. Y no es que el texto carezca de historia, de acción o personajes – más bien los hay en abundancia–, pero no se ganaría demasiado con encerrar los acontecimientos del relato para decir: acá pasa esto. Sobre todo porque uno no sabe del todo bien qué es lo que sucede en *La Poséida* o, mejor dicho, cómo es que sucede. Para leer el último libro de Alejando Urdapilleta es recomendable hacerlo en voz alta: a los gritos o en un susurro inconsciente, con gesticulación y parafernalia o sin demasiado énfasis, respetando al pie de la letra la prolija y vertiginosa gramática o alterándola con cada error de pronunciación. En definitiva, lo que importa es leerlo y escucharlo al mismo tiempo para no perder el ritmo de esa voz incesante y posesa que acapara el texto como un monólogo entre la prosa y la poesía. Una voz de la locura y la niñez a la que vale la pena prestar también oídos.

Urdapilleta no busca la palabra justa, no persigue un estilo –quizás ése sea su



La posibilidad de un bestseller

El 17 de junio pasado, durante una reunión entre numerosos libreros y gente de la editorial Flammarion, su presidenta, Téresa Crémisi, había lanzado una misteriosa noticia: en octubre publicarían 100.000 ejemplares de un libro cuyo autor mantendrían en secreto. Y sin revelar demasiado la información, *Le Magazine Littéraire* anunció –casi con seguridad– que el libro en cuestión, a aparecer en octubre, será un inédito de Michel Houellbecq, lo cual coincidiría con el estreno de la versión cinematográfica de *La posibilidad de una isla*.

Gabo a los tiros

Ambientada en la frontera de México con Estados Unidos, están planeando llevar al cine un western escrito por Gabriel García Márquez hace cuarenta años, y encargado por Luis Alcoriza, un cineasta español muy amigo de Buñuel. El propio Gabo, que dio el visto bueno a la realización, confesó que lo tenía olvidado por completo. Se llamaba *Frontera*, como su protagonista, y contaba la historia de un pistolero mexicano dedicado a matar apaches hasta que un coronel lanza la última ofensiva contra los indios en la Sierra Madre Mexicana. Lo paradójico es que quien iba a ser el actor principal de aquel proyecto, el actor mexicano Rodolfo de Anda Serrano, sería, finalmente, el director de esta película para la cual todavía no hay actores confirmados aunque están haciendo tratativas –los muy originales– por Gael García Bernal.

FOTO: GUSTAVO MUJICA

Me quieren volver loca



mejor estilo–, escribe como quien se habla a sí mismo desde otra voz, más ronca y caótica. En este caso, la voz le pertenece a una actriz delirante que se autoproclama Emperatriz, encerrada y condenada por exagerar al actuar, según se dice sobre el personaje.

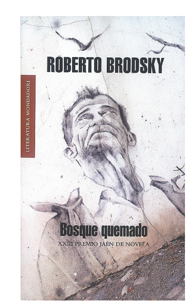
“Al llegar a la ciudad, la poca gente que encontrábamos en las calles se detenía para mirarnos. Yo iba con una enorme cola azul, que había sido bandera, ensangrentada en una batalla, con los pechos al aire, una pollera muy ceñida hasta los tobillos de color carmesí, y en el cuello tenía innumerables collares fabricados con alambres y llaves colgando. Como tocado colgaba de mi cabello una larguísima rama de sauce”. La habilidad de Urdapilleta reside en saltar del reino de la seriedad a la locura, de la sobriedad al delirio, ida y vuelta, como si un paso, unos pocos centímetros, separaran un mundo de otro. Y entonces la exageración en la actuación, en el monologo, o en la escritura misma, la exageración de la palabra se vuelve grotesca, graciosa y horrible al mismo tiempo.

No hace falta pensarlo demasiado, *La Poséida* se presenta como una revelación, sobre todo si se tiene en cuenta que no abundan hoy en día los textos literarios serios que sean, sin contradicción alguna, divertidos en la misma medida. De allí resultaría, en todo caso, cierta afinidad con la obra de Copi, con el delirio profano y la violencia cómica. La ficción de Urdapilleta es una ficción del grotesco, de la humorada monstruosa y el niño violento, los monstruos bailando por las páginas, la repulsión neutralizada a su vez por un humor consistente, ni ácido ni negro, simplemente dilatador, renovador.

La Poséida es el tercer libro de Alejando Urdapilleta. Primero fue *Vagones transportan humo* (2000), donde se agrupaban tanto textos inéditos como machetes y guiones de su época en el teatro under, textos propios escritos, según afirma, en cuadernos Rivadavia que guarda sin ninguna pretensión en un baúl. De la misma fuente proviene *Legión Re-ligión. Las 13 oraciones* (2007), y así también *La Poséida*. Ahí –en el libro y tal vez en los cuadernos– está todo: los mitos griegos, la señora con ruleros, el teatro clásico, el barrio, la política, la argentinidad y el latín. *La Poséida* es una mixtura de todas esas posibilidades que se concentran en la voz de la actriz emperatriz loca, delirante, ficcional. Resuena de fondo una guerra, la religión aparece aplastada y surge de lo profano otra nueva religiosidad. Se muere, se mata y se come de la misma manera. La realidad, cruda, se condensa en fragmentos y se disuelve en el desorden, en la poesía y el juego. *La Poséida* puede ser todo y seguirá siendo ficción, invención, como una literatura infantil depravada y sexualizada. Una ficción sólida que presenta la realidad vuelta locura en un lenguaje poseído por la imaginación. Ⓡ

El exilio del vecino país

Un fuerte y sugestivo silencio ha rodeado la publicación de esta novela en Chile, a pesar del Premio Jaén y del éxito de su autor como guionista de *Machuca*.



Bosque quemado
Roberto Brodsky
Mondadori
228 páginas

POR LUCIANO PIAZZA

Moisés, un reputado cardiólogo comunista de origen judío, exiliado tras el golpe militar en Chile, reaparece en la vida de su hijo, el narrador de *Bosque quemado*. La novela comienza en el Chile de estos días. El reencuentro se convertirá en la antesala de los últimos días de Moisés. Pronto se desata la irracionalidad del Alzheimer, y la obsesión del narrador por recordar, contemplar y reinterpretar los años que van desde que se aferró a su padre en el exilio hasta el momento en que decidió volver a Chile. El tiempo empieza a dar vueltas entre el Chile de Pinochet y el de transición, Buenos Aires en los ‘70 y el 2000, Venezuela de fines de los ‘70, París y Barcelona en los comienzos de los ‘80.

Toda la familia queda involucrada en la revisión. ¿Cómo se han integrado a las novedades políticas y económicas? ¿En qué cajón de recuerdos han ubicado a Moisés? ¿Es justo ubicar a Moisés como exponente de la generación de derrotados, de los que no pudieron reciclarse ideológicamente? El exilio idealizó los años en que todos vivían juntos. La reinterpretación de las posiciones en la familia surge simultáneamente a la relectura del papel que jugaron los exiliados en Latinoamérica. En la reconstrucción del nuevo retrato familiar es vital la revisión de una personalidad maleable y camaleónica: Félix, el amante de su madre. Un personaje que ha sabido acomodarse a cualquier cambio en el poder, al amor condicionado de la nueva familia, a los nuevos trabajos para mantener un buen pasar. El antagonismo entre Félix y Moisés es tan marcado, y tan funcional a los fines de la revisión de la historia chilena, que debería quedar opacado por exceso retórico. Sin embargo, Félix brilla por ser también un personaje ausente, casi siempre escondido.

El narrador en sus años de juventud se reconoce como el escudero del médico comunista que nunca se resignó al cambio. En cada rincón del exilio, Moisés intentó revalidar su título médico, ya sea en un pueblito perdido en Venezuela o apostando a un buen cargo en Madrid. ¿Cómo conciliar con la imagen del padre curando “enfermedades de la pobreza” en Venezuela? ¿Cómo armar el podio de referentes cuando su madre se quedó en Chile con el amante que supo acomodarse a la época? El hijo, el escudero, el exiliado por contingencia luchaba por desprenderse del estigma de pertenecer al bando de los perdedores.

Si bien todos los protagonistas sirven como elementos de las múltiples analogías que existen entre la historia de la familia de Moisés y la historia chilena, la novela es intimista. El anónimo narrador está reconstruyendo su identidad, y dentro de esas preguntas ingresan todas las versiones de Moisés, la madre con y sin amante, su mujer Victoria, su hijo; y todos están incluidos en las versiones de la historia de Chile. Si vale la pena ubicar en alguna frontera a esta novela, sin duda estaría dentro de la frontera del olvido latinoamericano, desde el Alzheimer de Moisés hasta la sonrisa renovada de los nuevos jóvenes de Chile.

Es notable lo que apuntaba Fogwill en la presentación de *Bosque quemado*: lo curioso del silencio de la prensa chilena frente a esta novela. Ni siquiera utilizaron a Brodsky como personaje contracultural ahora devenido en exitoso guionista para hacer ruido con esta novela. *Machuca*, película de Andrés Word con guión de Brodsky ha sido una de las películas más taquilleras en Chile y *Bosque quemado* es el Premio Jaén de Novela, pero aun así no han querido maquillarlo como contracultural converso. “La hora del asco”, artículo en el que Brodsky denunció a cada rincón de Chile que reaccionaba con parsimonia frente a la muerte de Pinochet, es una herida que reaviva con esta novela. Ⓡ

Aunque vengan degollando

Historia > Una nueva entrega de la colección Nudos de la Historia recrea la trágica y misteriosa matanza de "gringos" y "masones" en Tandil, 1872.



El Tata Dios
Milenarismo y xenofobia en las pampas
Juan José Santos
Sudamericana
222 páginas

POR SERGIO KIERNAN

Una de las obsesiones de los historiadores norteamericanos es la abundancia de linchamientos. La afición por este tipo de justicia tiene muchas explicaciones, que terminan en variaciones sobre el tema de una sociedad con poco estado y mucho aislamiento geográfico. En algunas zonas, como el Oeste, la cosa se resolvía armando a todo el mundo, lo que garantiza un mínimo de buenos modales. En otras, más pobladas y de colonización más antigua, la justicia tendía a ser más de a grupos, más de mano dura aplicada por "la gente". El célebre Lynch, sureño de origen irlandés, le terminó dando el nombre a eso de decidir en patota quién era culpable y colgarlo de un árbol. La contracara de estas pulsiones es su escasez en esta violenta Latinoamérica. Juan José Santos le dedica su libro al único caso documentado en Argentina. Es el caso del ataque contra "extranjeros y masones" ocurrido en Tandil en el primer día de 1872 a manos de una Armada Brancaleone de gauchos y policías que vivaban a la República y a Dios, usaban bandera federal y seguían las doctrinas de un curandero con el espectacular nombre de Tata Dios.

En esa era post federal pero pre organización nacional, Tandil era un pago lindo y próspero ya repleto de inmigrantes. La frontera con el indio había quedado más al sur y el gobierno asignaba tierras, nombraba jueces de Paz y habilitaba un correo. El pueblo explotaba de italianos, franceses y españoles, tenía una comunidad de alemanes, daneses y suizos, y era considerado parada obligatoria gracias a la novedad de un par de hoteles y restaurantes. Hasta misa había, y turistas que ya pasaban a ver la famosa piedra movediza. A esta Argentina le faltaba bastante horno todavía para ser "el granero del mundo" pero todo el mundo había entendido que la cosa iba a despegar. Cada vez había más tierra disponible y el gobierno la usaba como capital para atraer europeos con dinero, educación y acceso a mercados desarrollados. Tandil era un microcosmos de molineros, agricultores y profesionales con acento entre ganaderos criollos.

Pero bien temprano a la mañana del 1º de enero de 1872, una partida de cincuenta gauchos encabezada por dos milicos renegados entró en el pueblo que dormía después de la farra de Año Nuevo. Los "sediciosos" tomaron con facilidad el cuartel del juzgado y se alzaron con armas y un preso sin lastimar a los dos policías dormidos. De salida, asesinaron a un italiano madrugador mientras gritaban que viva Rosas, la Argentina y la religión, y que mueran "gringos y masones".



El juez de Paz organizó partidas y trató de controlar el pánico autorizando a que los inmigrantes se armaran en batallones. Pronto se empezó a entender qué pasaba: los atacantes seguían una revelación de Tata Dios, el curandero Gerónimo Solané, que había llegado en noviembre y se había instalado en una de las estancias cercanas. El tipo debía ser un gurú de los buenos, porque en cosa de días nació en su consultorio una ranchería de quinientas personas que lo escuchaban embelesadas. El Tata enseñaba que llegaba el Juicio Final, que un diluvio iba a tapar Tandil y que sólo se salvarían los partidarios de la religión verdadera, los que usaran la divisa punzó y combatieran a "masones y extranjeros, que tantos perjuicios causan a los criollos".

El último día de 1871 un grupo decidió hacerle caso al gurú y atacar al enemigo. Después de armarse en el pueblo y matar al italiano, siguieron a un almacén de ramos generales en medio del campo y mataron al dueño, a su familia, a sus empleados y a un par de pasajeros que hacían noche. Dieciocho degollados, incluidos algunos chicos y un bebé de cuatro meses. Todos eran gringos, hijos de gringos o amigos de gringos. Las partidas alcanzaron a los linchadores el 2 de enero y hubo una batalla en la que murieron diez. En tiempo record, hubo juicio para 29 detenidos. Cinco recibieron años de prisión, tres la pena de muerte y el resto fue sobreseído por falta de pruebas. Tata Dios nunca llegó a juicio, porque el 5 de enero alguien metió un revólver por la ventana del calabozo y se lo vació encima. Nunca se supo quién fue.

Santos es historiador y se especializa en esta movida época del país. En este libro de la muy buena colección Nudos pone en contexto el cuento de Tata Dios, aventura explicaciones sobre racismo y discriminación, y despliega el enorme escándalo que hubo en la prensa nacional e internacional.

BOCA DE URNA

Este es el listado de los ejemplares más vendidos en Librería de Avila (Alsina 500).

Ficción

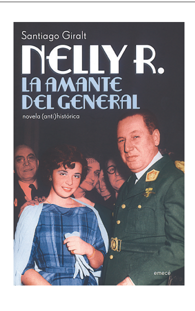
1. **Las damas ocultas del Greco**
Silvia Plager
Planeta
2. **La extraña**
Sándor Márai
Salamandra
3. **Divisadero**
Michael Ondaatje
Alfaguara
4. **La fe de los traidores**
Gabriel Pasquini
Emecé
5. **Vida y destino**
Vasilli Grossman
Lumen

No ficción

1. **Honor y duelo en la Argentina moderna**
Sandra Gayol
Siglo XXI
2. **Pecar como Dios manda**
Federico Andahazi
Planeta
3. **¡Fusilaron a Dorrego!**
Raúl Fradkin
Sudamericana
4. **Economía para un planeta abarrotado**
Jeffrey Sachs
Debate
5. **La última lección**
Randy Pausch
Grijalbo

Mi única heredera

Las internas de la UES y una mirada naïve sobre Perón y su tiempo.



Nelly R. La amante del General
Santiago Giralt
Emecé
243 páginas

POR ALICIA PLANTE

Con notable fidelidad a la voz infantil de una púber de trece o catorce años, identificado con su mirada, sus intereses y su posible estructura de pensamiento, Santiago Giralt nos entrega el relato de una historia tan absurda como posible: Nelly R. se enamora del general Perón, y tras persistente asedio accede gradualmente a la intimidad de su costado y de su cama. Por otra parte, es interesante que en esta incursión en lo que define como una "novela (anti)histórica", el autor considere necesario protegerse: Perón se convierte en "el General" y su nombre no es mencionado en ningún momento, Evita es "la Duarte", y el partido pasa a denominarse "Generalista".

Giralt presenta a Nelly R. dentro del marco de la Unión de Estudiantes Secundarios, la célebre UES, con instalaciones dentro mismo de la quinta presidencial de Olivos. Es sabido que la institución organizaba diversas actividades culturales y deportivas gratuitas destinadas a estudiantes secundarios de ambos sexos, y también que los sectores antiperonistas y clericales esgrimieron contra ministros y secretarios presidenciales insistentes cargos de estupro dentro de la sede de la UES. El autor hace una referencia breve y terminante a esta clásica denuncia gorila: en diálogo con Nelly R. pone en boca de Perón la afirmación de que efectivamente hubo algunos excesos por parte de sus ministros, de los cuales él no había participado jamás.

A medida que la narración de esta "antihistoria" paralela avanza, Giralt ofrece, siempre a través de su ingenua Lolita, una visión de Perón durante el período que va del verano de 1953 al golpe del 1955 más cercana a la de un padre protector agobiado por la responsabilidad y el dolor de sus pérdidas que a la de un líder político de proyección mundial. A causa de esto, y sobre todo en las primeras tres cuartas partes, el relato se torna superficial, sin tensión ni profundidad en los perfiles de ninguno de sus personajes ni en los hechos que describe. Todos –salvo los anónimos golpistas que derrocan a Perón– son buenos, inocentes y felices y tienen las mejores intenciones, y todo se resuelve rápida y fácilmente.

En cuanto a Nelly, incluso los que en un comienzo resistieron esa presencia caprichosa que les impone el presidente, terminan rendidos ante su encanto a la vez naïf y sabio. Poco a poco, Giralt la va erigiendo en una especie de heredera de Eva, y hacia el final del libro, con unos años más y cierta madurez, vemos a Nelly enfrentando a su idolatrado General con preguntas embarazosas, o cuestionando la moralidad de estrategias tramposas como fingir que los católicos quemaron una bandera nacional o simular que renuncia a la presidencia. Recién en esa última parte, a partir del atentado de junio de 1955, la dinámica narrativa reconoce la necesidad estructural del conflicto, recurriendo moderadamente a la confrontación como una forma de mostrar ciertos conflictos.



CONTORNO

Septiembre de 1955
Av. Roque Saenz Peña 651 - T. E. 30 - 2409 - Diez pesos
Nos 5 - 6

COMITE DE DIRECCION:
ISMAEL VIÑAS - DAVID VIÑAS - NOÉ JITRIK
ADELAIDA GIGLI - RAMÓN ALCALDE
LEÓN ROZITCHNER

E. Cambaceres, primer gentino
Julián Martel y la ciudad hostil
Esquema de Sicardi
Bosquejo de n/propia expresión: Payró
E. Larreta o el linaje
M. Gálvez: el realismo impenitente
B. Lynch: la realización del Facundo
Güiraldes
Realismo, virtuosismo y técnica: Goyanarte
Castro
R. Wernicke: la poesía en las chacras.
Comunicación y servidumbre: Mallea
Verbitsky - Onetti: el hombre urbano, el hombre universal
Mujica Láinez y el gran cambio
A. Buenosayres: la novela de Marechal
P. Rojas Paz: un viejo martinfierrista
Unos libros, algunas mujeres
Los comunistas
Un ortodoxo: C. Ruiz Daudet
Los nuevos
Discusión
Fin de un diálogo de sordos
Imperialismo, cultura y literatura nacional

Terrorismo y Complicidad

La última generación

Rescates> La revista *Contorno* suele ser saludada como un hito de la crítica cultural argentina. Su inserción en los años '50 alcanzaría después alturas legendarias. Desde luego, la verdad es que los gestos de revisión y crítica de sus miembros causaron más escozor que simpatías en su momento y fueron calificados de parricidas y acusados de querer demoler la literatura argentina. La edición facsimilar de *Contorno* (Ediciones Biblioteca Nacional) pone en circulación todo el material disponible, invitando a un viaje al centro de la polémica.

POR CLAUDIO ZEIGER

Hay una intuición tan básica como certera en el gesto que desde su comienzo tuvo *Contorno* hacia la literatura argentina: leer al otro. Fue de arranque un gesto de grandeza, compuesto por dosis parejas de generosidad y ferocidad. ¿Quién no habría querido tener semejantes lectores? ¿Quién no les temía un poco? No por nada, una de las obsesiones que se empieza a transparentar en la revista y que luego iría cobrando cuerpo en varios de sus miembros a lo largo de la vida, es la del *ninguneo*, la peor de las estrategias, la más irritante, en el fondo, porque apunta al corazón narciso del escritor y porque es la más elitista, la más cerrada y egoísta. Y por eso es tan valioso el gesto de hablar del otro mientras se señalan las políticas del entre nos.

Contorno comienza la revisión de la literatura argentina considerando que hay que romper la trama del silencio y la complicidad. Según se desprende de artículos sobre autores contemporáneos, sobre escritores aristocráticos y ricos y del número de septiembre de 1955 dedicado íntegramente a la novela argentina, vendría a operar sobre un medio literario sofisticado y provinciano al mismo tiempo. En cierta medida, en aquella edad de oro, la literatura argentina era como el campo argentino: empezaba a modernizarse, pero ni sus prácticas ni sus productos estaban aún diversificados. Los escritores –muchos de ellos literatos puros– tenían linaje y dinero, respetabilidad y dominio del lenguaje. Estilo. Gestos. Pero, como dicen por ahí de don Enrique Larreta,"*La gloria de don Ramiro* no nos da ni frío ni calor". Lo mismo –tibieza e indiferencia– les produce Mallea, Mujica Lainez. Borges y Martínez Estrada no tanto. Se intuye que Borges es el mejor y un buen hombre en el fondo, y que EME encarna la seriedad que quieren tener pero son aún muy jóvenes los contornistas para aceptar tanta amargura. Entonces: había maestros y hombres ejemplares pero no había diversidad. Por eso debía cumplirse la ley del parricidio (aunque esta denominación les cayó por la cabeza desde afuera, en un artículo de Emir Rodríguez Monegal que los aunaba con Héctor Murena, no parece que les disgustara demasiado ser llamados *parricidas*): en la literatura y el campo, todavía en esos tiempos de incipiente mercado, la estructura patriarcal era férrea. Para cambiarla, había que reemplazar al padre; en cierta medida, derrocarlo.

Si, según caracterizó *Marcha*, en *Contorno* se había establecido una política literaria que alternaba "elogios y palos", para ellos no se trataba de ejercer la violencia ("no al menos como garrotazos de ciego") sino de rasgar los velos del ninguneo y la mutua complacencia. Según se lee en "Terrorismo y complicidad", uno de los más lúcidos manifiestos de la revista: "No nos oponemos absolutamente a la violencia. Algo de ánimo guerrero puede ser saludable en nuestra alta cultura. Por 1930, Amorín se quejaba del pacifismo, de la tolerancia –que atribuía a desdén– con que nuestros escritores se ignoraban entre sí. En las letras –que reflejan el estado del país– esa situación persiste: razones de política –literaria y de la otra– ocasionan una mutua y general complacencia (...). Este juego generalizado encierra al país en una pieza tapiada".

Unos años después, cuando *Contorno* prácticamente concluía su ciclo, Ismael Viñas morigeraba la imagen de chicos malos con ironía, al afirmar desde la revista *Ficción* que "somos unos muchachos modestos, bien educados, que hemos comenzado a ganarnos la vida desde jovencitos, que nos bañamos, que no decimos más malas palabras que las habituales, que no perdemos nuestras vidas entre el humo del tabaco en antros *existencialistas*, y que hemos leído a Victor Hugo, a Galdós, a Baroja, a Alejandro Dumas (padre e hijo), a Marx y Scheler en los ratos perdidos y hasta a Hugo Wast". Así que se puede ser un parricida sin perder la elegancia. Pero la palabra de los contornistas será siempre interesada, nunca fría y objetiva. Es parte del asunto.

En unos pocos años y a decir verdad en pocos números aunque sustanciosos y voluminosos, *Contorno* llevó adelante una base programática hacia la literatura nacional, una forma de balance, de evaluación y puesta al día, y además planteó un objetivo a cumplir: abonar el terreno sobre el que se va a avanzar en el futuro. Se ha dicho que Sebreli es quien más consecuente fue al seguir el programa de *Contorno* en los años '60 (incluyendo el parricidio liso y llano de EME en *Una rebelión inútil*), pero se puede añadir que también lo hizo Viñas en dos novelas fuertemente contornistas como *Un Dios cotidiano* y *Dar la cara*, y que ensayos como *De la guerra sucia a la guerra limpia* de León Rozitchner o *La operación Masotta* de Carlos Correas son supercontornistas. El programa, la "operación *Contorno"*, se ha desplegado de la mano de sus miembros y otros que no lo fueron y por eso sobrevive algo más que la nostalgia o la inflación mítica producto del tiempo que todo lo embellece. Además, hay que señalar que textos como el que Noé Jitrik dedicó al *Adán Buenosayres* o Rozitchner a Mallea ("Comunicación y servidumbre") son piezas que persistirán como inolvidables hitos de la crítica literaria en nuestro medio. Y si algo nos trae de novedad la edición facsimilar recién aparecida, es no sólo la posibilidad de ver el bosque en su conjunto, sino de demorarse en la lectura de los matices que no suelen aparecer en las antologías: el ojo atento, la mirada sesgada y rápida a Mujica Lainez y la saga de novelas de los '50, la Bullrich y Beatriz Guido, Estela Canto y Norah Lange, o un sorpresivo Onetti leído por Viñas.

Así que si bien toda tarea literaria queda por definición inconclusa (y desde luego las revistas literarias son un clarísimo ejemplo sobre todo a causa de las dificultades materiales), se puede decir que *Contorno* cumplió un plan, lo desplegó, fue punto de partida y de llegada.

Ellos se instalaron a ellos mismos y dijeron nosotros. Desde luego, la dispersión formidable, los exilios y los años obraron lo suyo. Pero quedó en pie una generación. Probablemente la última generación que intentó matar benignamente a sus padres antes de la muerte del Padre y de la gran matanza de la historia.

La edición facsimilar de la revista *Contorno* (1953-1959) se presenta el 31 de julio a las 19 en el auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional, primer piso, Agüero 2502. Hablan David Viñas, León Rozitchner, Américo Cristófalo y Horacio González.